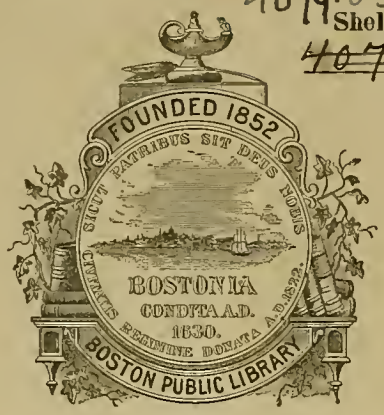
4079.03.38
Shelf No
~~4071.83~~



EL ARTE EN MÉXICO

EN LA

ÉPOCA ANTIGUA Y DURANTE EL GOBIERNO VIRREINAL

POR EL

LIC. D. MANUEL G. REVILLA

Profesor de Historia del Arte
en la Academia N. de Bellas Artes y miembro correspondiente
de la Real Academia de
Jurisprudencia y Legislación de Madrid.

MÉXICO
OFICINA TIP. DE LA SECRETARIA DE FOMENTO
Calle de San Andrés número 15.

1893

EL ARTE EN MÉXICO

EN LA

EPOCA ANTIGUA Y DURANTE EL GOBIERNO VIRREINAL

POR EL

LIC. D. MANUEL G. REVILLA

Profesor de Historia del Arte
en la Academia N. de Bellas Artes y miembro correspondiente
de la Real Academia de
Jurisprudencia y Legislación de Madrid.

MÉXICO

OFICINA TIP. DE LA SECRETARIA DE FOMENTO
Calle de San Andrés número 15.

1893

Queda asegurada la propiedad y hecho el depósito conforme á la ley.

I

Tuvieron los pueblos indígenas que habitaron diversas regiones de lo que en un tiempo se llamó Nueva España un arte especial, como hecha ya la conquista apareció otro, debido á la nueva civilización en el propio territorio implantada. Mutilados ó ruinosos como la mayor parte de las obras de remota fecha, aún quedan en pie no escasos monumentos de las antiguas razas, en los cuales, si se advierte que nacieron al impulso de la necesidad, se notan al propio tiempo valientes rasgos de belleza. Y si hasta hoy más particularmente han servido de estudio al arqueólogo y al historiador, por igual piden que fije en ellos su atención el artista. En edificios, bajos relieves y útiles de diversas clases de la vida pública y privada aparecen en ocasiones formas tan excelentes, que no obstante haber pertenecido á pueblos que se señalaron por su buena organización civil y política, sus conocimientos astronómicos y sus principios morales, quiérese atribuirlos á otros de más avan-

El presente Ensayo ha sido escrito por indicación del Sr. Director de la Escuela de Bellas Artes, D. Román S. de Lascurain, y con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América.

zada cultura. No por eso el arte de los indios ha de reputarse superior ó siquiera de igual condición al que después trajeron los conquistadores, pues entre uno y otro existe la diferencia que entre las civilizaciones de ambos pueblos.

Establecida la nueva colonia, con las creencias, usos y costumbres de los españoles introdujéronse también muy pronto en ella sus artes. Desde el primero de los tres siglos que duró su dominación, vinieron de la Península arquitectos, escultores y pintores, cuyos trabajos se utilizaron en las nuevas ciudades que se edificaban y muy especialmente en la construcción y ornato de los templos. Ayudábanlos en sus labores los naturales y los criollos, á quienes para ello comunicaban sus conocimientos, y de ese modo, á guisa de planta que se traslada de un suelo á otro, el arte prendió, se desarrolló y propagó en el nuevo reino, habiendo aparecido una variante del genuinamente español.

Las artes habían existido en la Península antes del Renacimiento, pero merced á su impulso prepotente adquirieron desarrollo extraordinario sin dejarse dominar por eso, como en otras partes, por el espíritu pagano que diera vida á aquella gran conmoción intelectual. Fué para las artes españolas el Renacimiento más bién que espíritu informador, fuerza impulsiva; puesto que se mostraron constante y poderosamente influídas por el espíritu cristiano. Lo cual quiere decir que en la arquitectura, en la escultura, en la pintura, introdujo el ingenio español modificaciones desconocidas para el arte clásico. Porque dió á la primera al mismo tiempo que más libres y caprichosas propor-

ciones, ornamentación no ya rica sino profusa y hasta superflua, al paso que en las segundas buscó ante todo la expresión, subordinándole la forma.

De tales caracteres participaron las artes domiciliadas en la Nueva España, como derivación que fueron de las de la metrópoli. Reflejo fiel, además, de la sociedad en que se manifestaron, nadie extrañará encontrar en ellas profundamente impreso el sello del catolicismo, como se hallará en todas las manifestaciones de vida de la colonia. Ciencias y letras, leyes y costumbres, todo marchaba por aquella vía.

Puestas, por otra parte, al servicio del culto, forzosamente hubo de aparecer su carácter religioso, que lejos de perjudicarlas favoreciólas no poco, ya por ser la idea religiosa fuente inspiradora de la fantasía, ya porque sin haber estado las artes al servicio de las creencias, apenas se concibe su existencia en una sociedad en vías de formación y necesitada, por lo mismo, más de la rudeza de los campamentos que del primor de los palacios.

No en todas épocas alcanzan el mismo grado de florecimiento ni por igual prosperan las tres artes. Al principio, esto es, durante el siglo XVI su crecimiento fué lento, cual tiene que acontecer con todo lo perteneciente á una sociedad que comienza, y sólo se sostuvieron merced á los maestros venidos de los centros artísticos de España. Mas no bien entrado el siguiente siglo, míranse rodeados de discípulos nacidos muchos en la colonia, á quienes transmiten su saber, y debido á las multiplicadas demandas de obras que unos y otros reciben, la producción aumenta y aparece una

nueva manifestación artística que aunque derivada de los españoles puede ser considerada como indígena.

Durante el siglo XVII es cuando la pintura se ejercita con más brillo y se forman las dos escuelas de México y de Puebla, las que se sostienen aunque decaen en el siguiente siglo.

Por el contrario, para la arquitectura es éste el de su mayor lustre: conclúyense durante él antiguos edificios de larga fecha comenzados, reedifícanse ó se levantan otros, y aparece en casas, palacios é iglesias un estilo en que la simetría es observada con laxitud y la ornamentación se ostenta profusa ó recargada.

La escultura, reducida por largo tiempo á imperfectas estatuas de madera y á toscos bajos relieves de piepiedra, en realidad no adquiere verdadera existencia sino hasta finalizar el pasado siglo con el insigne valenciano, autor de una de las estatuas ecuestres más celebradas; con él también la arquitectura toma corrección, sencillez y proporciones en armonía con el canon clásico.

Habíase á la sazón establecido ya en México un estudio público de arte, la Academia de San Carlos, organizado de modo que en lo sucesivo se pudieran aprender por principios los conocimientos que hasta entonces se habían adquirido por la sola tradición de los maestros, y que si no dió todo el fruto esperado debióse principalmente á las luchas políticas que se desencadenaron desde el año de 10 en adelante.[1]

1 Con ocasión de haber nombrado el Rey en 1778 á D. Jerónimo Antonio Gil grabador de la Casa de Moneda, y de haberle encomendado el establecimiento y dirección de una escuela de grabado, el su-

Aunque esparcidas por varias ciudades algunas obras de arte, sólo en tres se forman y establecen propiamente centros de producción: México, Puebla y Querétaro, adonde se encuentran al propio tiempo las de mayor importancia.

Sin haber llegado, por lo general, las bellas artes en México á la perfección á que se elevaron las españolas, que ni los estímulos y ayuda prestados á las unas son comparables con los que las otras recibieron, no por eso pueden considerarse indignas de estimación y estudio, puesto que en ellas se descubren innegables y no escasas cualidades. Los defectos que se les encuentren no son parte á invalidar sus méritos. De análogos reparos pueden ser objeto las obras literarias de aquel tiempo, y nadie hasta hoy ha negado el valer de la literatura de la época virreinal, durante la cual artes y

perintendente de dicha Casa de Moneda, D. Fernando José Mangino, concibió la idea de que se fundase una academia de las tres nobles artes; á cuyo fin hizo al virrey D. Juan Martinez de Mayorga, el 29 de Agosto de 1781, la consulta respectiva, proponiendo como modelo de la Academia de México la de San Fernando de Madrid, que hacía cuatro años se había inaugurado, y acompañándole los Estatutos de ésta, traídos por Gil á la colonia. El Virrey aceptó el proyecto constituyéndose en protector de la Academia; nombró á Mangino viceprotector, creó una Junta directiva y se abrieron los estudios el 5 de Noviembre de 1781, dándosele al nuevo establecimiento el carácter de Escuela provisional de dibujo, hasta que el Rey Carlos III expidió, *con las más vivas demostraciones de satisfacción y beneplácito*, el decreto de erección de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, de 25 de Diciembre de 1783.

Para más pormenores consúltese el erudito discurso de D. Román S. de Lascurain, leído con ocasión de las fiestas del primer centenario de la Academia.

letras alcanzan prosperidad semejante. En nada cede Echave el viejo á Balbuena; sobresalen José Juárez y Arteaga como Sor Juana Inés de la Cruz; son comparables Perusquía ó Tres Guerras á Navarrete; y tan insigne en su línea Ruiz de Alarcón como en la suya Tolsa.

Digno es de nota que hay naciones que sin embargo de ser grande su adelantamiento en ciencias y en industria, no cultivan con el mismo éxito el arte; prueba inequívoca de que es un don precioso tanto más digno de estima cuanto más raramente es otorgado. Y es de ver á este propósito cómo en México desde remota antigüedad se rinde culto á lo bello, apareciendo las manifestaciones de tal culto dotadas de patente de originalidad; pues no obstante las analogías que puedan existir entre las construciones de los indios, por ejemplo, y las de algunos pueblos del Oriente, ó entre la pintura cultivada después de hecha la conquista y la propiamente española, ello es que las primeras ofrecen rasgos típicos inconfundibles, y que la pintura al domiciliarse entre nosotros, adquirió caracteres y variantes que en vano se buscarán en autores españoles. Por tanto, sería lo mismo que truncar la historia de las nobles artes el desdeñar y omitir el estudio de los palacios de Mitla, de las pinturas de los Juárez ó de las estatuas de Tolsa.

II

Encuéntranse diseminadas por no pocas partes de nuestro territorio, de Norte á Sur, importantes ruinas de construcciones que pertenecieron á los aborígenes de carácter vario, desde aquellas que revelan más rudimentales conocimientos en la construcción, como las de la antigua Chicomostoc ó la Quemada, hasta las de más primorosa ejecución del Palenque y Kabáh, existentes en Chiapas y Yucatán, pasando por las de Papantla y Xochicalco, Zempoala y Oaxaca, Uxmal y Chichén-Itzá—por no citar sino las más notables—tampoco exentas de esmero y hermosura.

Sorprenden su número y la variedad de sus formas, y más que todo, ver que esos edificios fueron levantados por pueblos cuya historia nos es casi desconocida, y que los de más renombre y más sabidos hechos, como los aztecas y tarascos, ó no dejaron monumentos arquitectónicos ó éstos fueron de menor importancia que los de otras tribus. ¿Sería esto, por ventura, efecto de que las dotes para la guerra y la dominación no siempre coinciden con la aptitud para las creaciones artísticas, ó bien aconteceería que siendo dichos pueblos los más aguerridos y de mayor consideración en ellos tuvieron que reconcentrarse las guerras y la devastación del conquistador, destruyéndose al propio

tiempo sus monumentos más insignes? Una ú otra cosa pudo muy bien acontecer. Mas si nos fijamos en algunas obras de cerámica azteca no escasas de valor estético, ó en algunos preciosos mosaicos de pluma, de mano de los tarascos; si atendemos á los sumos elogios que los primeros cronistas castellanos tributan al primor de la capital azteca; si se considera, en fin, que una ciudad cabeza de un imperio, tiene que encerrar todo lo mejor que se encuentre en otras subyugadas ó de menor importancia, cabe inclinarse á lo segundo. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que ni en lo que fué afamada República de Tlaxcala, fastuosa corte de Moctezuma y célebre reino tarasco, se encontrarán las ruinas más notables; y que á Oaxaca, á Chiapas y á Yucatán hay que ir á buscarlas; y á lo sumo, podránse hallar también en el territorio que fué asiento de la tribu *Tlaluhica.*

Las más de aquellas construcciones ofrecen tipos tan diversos, como diversos fueron los idiomas hablados por aztecas y mayas, zapotecas y tarascos.

En medio de esa variedad adviértense algunos rasgos comunes en las construcciones: tal es la forma de pirámide truncada que lo mismo se halla en Chicomostoc que en Oaxaca, en Xochicalco que en Tehuantepec, en Zempoala que en Chichén-Itzá; forma elegida para los *teocallis* ó templos y de la cual no se separan los de lo antigua México; tal la colocación de pequeños edificios sobre pirámides escalonadas, y tal, por último, el motivo de ornamentación consistente en grandes serpientes con plumas, representación simbólica del misterioso Quetzalcoatl que entre los aborígenes desem-

peña papel muy parecido al del toro alado entre los asirios; el cual á la vez que servía de objeto de culto adornaba sus templos y palacios.

La forma y disposición dadas á aquéllos por los indios, de gran pirámide truncada con escalinatas que hacían accesible la plataforma ó parte superior, lugar de la oración, eran en extremo adecuadas á su objeto y además grandiosas, por parecer que la comunicación con la Divinidad, como que pide sitio elevado donde, lejos de los mortales y contemplando el sereno é infinito cielo, el alma pueda espaciarse y libremente comunicarse con el Creador. A más, así dispuestos los templos prestábanse á maravilla para punto estratégico y observatorio de los astros.

Sin embargo de ser las construcciones antiguas ejemplares de un estilo especial, por no decir único, no cabe duda de que algunas guardan cierta semejanza con otras del Oriente. Unas veces con las pirámides egipcias como las de Teotihuacán, de cuatro planos triangulares y aristas convergentes en el vértice, aunque alteradas ya sus formas por el deleznable material de que están hechas; otras ocasiones con las pirámides escalonadas de los caldeos, como la mayor parte de los *teocallis*, en particular los de Zempoala, comprendidos dentro de un recinto amurallado y provisto de almenas á la usanza asiria;[1] ya son las formas ornamentales del Indostán, las que parecen imitadas por el constructor indígena, cual sucede con los medallones y ba-

1 Fueron descubiertos y restaurados por el arqueólogo Don F. del Paso y Troncoso, el pasado año de 92.

jos relieves palencanos, con las trompas de elefante y confusos ornatos usados en Chichén-Itzá y Uxmal; ya, en fin, se notan semejanzas hasta con edificios griegos, según acontece en el palacio de Zayí, donde se ven elementos helénicos como la columna, aunque de fuste liso, coronada por un ábaco ó capitel cuadrangular sobre el que descansa un entablamento de friso doble y adornado con dentículos.

No por esto se crea qne pueda caber comparación entre la belleza de los monumentos helénicos y la de los que se examinan, como ha pretendido un entusiasta escritor,[1] pues prescindiendo de mil rasgos y fijándonos nada más en uno sólo, en la proporción, en que fueron verdaderos maestros los griegos y no pudieron ser igualados ni por sus mismos discípulos los romanos, se verá la enorme diferencia que existe entre unas construcciones y otras, y la gran inferioridad del palacio de Zayí, verbigracia, comparado á cualquier templo dórico ó jónico por insignificante que sea.

En lo que puede caber comparación es en el material de construcción, ó mejor, en el aparejo que en ocasiones supieron dar los indios á la piedra. En efecto, hay muros, particularmente los de Mitla y Xochicalco, admirables; formados de piedras de grandes dimensiones (algunas tienen hasta cinco metros de largo) rigurosamente talladas á escuadra, de aristas finas y limpias, y cuyas juntas son por completo regulares. La argamasa, si la tuvieron, sería finísima, puesto que no se advierte: tal es lo bien ajustados que están los silla-

1 Don Alfredo Chavero, *México á través de los Siglos*, T. I.

res.[1] No sin razón fueron tributados por Violet-le-Duc entusiastas elogios á semejante material señalando de paso el saber y la experiencia que revelan su corte, pulimento y disposición.[2]

No en todas las obras se halla el mismo excelente material; por el contrario, el de la Quemada es de pequeñas lajas ó menudas piedras planas, y de simples ladrillos cocidos al sol el de las pirámides de Teotihuacán y de Cholula.

Notables son, asimismo, las columnas halladas en varias de las ruinas que nos ocupan, desde Chicomostoc y Tula hasta Oaxaca y Yucatán, cuyo oficio es el de verdaderos soportes ó de las techumbres ó de los arquitraves. Aparecen ejemplares de fuste liso é historiado, con capiteles y sin ellos, monolíticos ó de varias piezas.

Los vanos son por lo común rectangulares, reduciéndose tan sólo á las puertas que se presentan por lo común en número impar y simétricamente colocadas. Domina las más veces el macizo ó muro corrido, cuya monotonía se neutraliza con la profusa ornamentación lineal que cubre sus paramentos, ó bien con bajos relieves en que campea la figura humana ó colosales serpientes.

Es más usual ornamentación la de la línea recta con predominio exclusivo casi sobre la curva, que forma meandros ó grecas de riqueza extraordinaria, al grado

1 La argamasa la conocieron y usaron los indios como puede verse en el *Baño* de Netzahualcoyotl cerca de Texcoco y en las mismas ruinas de Mitla.

2 *Las ciudades del Nuevo Mundo.* Violet-le-Duc.

de aparecer en ocasiones, que el muro ha sido levantado con el fin especial de recibir y ostentar abundantes ornatos. Otras veces la ornamentación está subordinada al edificio. Lo primero acontece en Chichen-Itzá, Uxmal y Kabáh; lo segundo en Mitla y Xochicalco.

De lo que más sufre y más pronta destrucción experimenta en un edificio dejado en abandono, es sin duda la techumbre, particularmente si ésta ha sido de madera, cual es de verse en las antiguas ruinas donde sólo por excepción quedan en pie algunas de aquéllas; pero aun destruídas en su totalidad como en Mitla y en Xochicalco, puede saberse con bastante evidencia, por el coronamiento de los muros, cuál haya sido la disposición de los techos, los que en los citados casos se ve que debieron ser horizontales. Si alguna incertidumbre cupiese sobre el particular, desvaneceríase al observar los varios salones de los palacios de Mitla, conservados cual más, cual menos, á la misma altura, siendo ésta uniformemente horizontal. Si otra hubiese sido la disposición de la techumbre, por lo menos en alguna parte quedarían indicios de ello.[1]

Por las molduras del coronamiento de los muros que aún quedan en Xochicalco se puede juzgar lo propio, esto es, la horizontalidad de los techos.

No todos estuvieron en igual sentido, ni fueron del mismo sistema. Los que en el Palenque se conservan,

1 En un pequeño y curiosísimo modelo en piedra que parece haber servido para levantar los palacios de Mitla, por la gran semejanza que con éstos tiene, perteneciente á la colección de antigüedades del Doctor Sologuren, de Oaxaca, también se puede notar esa misma disposición horizontal en los techos referidos.

son de doble pendiente, constituídas cada una por dos planos, de inclinación suave en el primero ó superior, y más pronunciada en el segundo; formando en lo interior bóveda angular hecha de grandes losas que descansan una sobre la otra.

En la *Casa de las Monjas*, en Uxmal, dicha bóveda que es trapezoidal, está formada con sillares colocados en saledizo hasta llegar al cerramiento superior, el cual es una simple piedra plana colocada horizontalmente. Pueden notarse asimismo en dicho edificio arcos ligeramente curvos y por imperfectas dovelas. Por lo demás, las bóvedas en saledizo fueron usuales entre los antiguos mexicanos como puede verse en sus *temaxcales* ó baños, constituídos todos bajo tal sistema.

De las ruinas antiguas de México, las que sobresalen por su relativo buen estado de conservación al par que por su belleza son, en nuestro concepto, las de Mitla.[1] Sábese que aquellos palacios fueron erigidos para residencia del sumo sacerdote y lugar de retiro y oración de los reyes de Zaachila. Buscando silencio y soledad recluíanse dentro de su recinto los monarcas zapotecas á fin de meditar en la vanidad de las cosas humanas y en la muerte; por tal razón y con suma propiedad los designaron los aztecas con el nombre de *Mitla* ó lugar de la muerte.

1 No se crea, con todo, que se les dedica el cuidado que merecen y que debiera procurarles el Gobierno local; por el contrario, están bastante abandonadas y cada día sufren mayor destrucción, á la que contribuyen eficazmente los visitantes, llevándose fragmentos de las grecas y de los frescos que adornan los muros, frescos que ya casi han desaparecido.

Si es exacto que todo edificio debe expresar por medio de sus formas su destino, y que su valer estético ha de medirse muy principalmente por el mayor ó menor grado con que tal fin se logra, los de Mitla tienen que ser de muy alta estima.

Colocados los salones dos á dos paralelamente formando un cuadrado á manera de gran patio, presentan los palacios hacia la parte exterior sólidos muros desprovistos de vanos y con sencilla ornamentación, consistente en anchas fajas que corren por toda su superficie formando sobrios rectángulos; las puertas más anchas que elevadas, y en número de tres por lo general para cada salón, figuran hacia lo interior de los palacios donde está propiamente la fachada. Ésta ofrece en su conjunto grandes y severas líneas con predominio de la horizontal; repítense en ella las espaciosas fajas y se combinan con ricas y variadas grecas.

Al ver el aspecto general de tal construcción en que predomina sobre lo alto la anchura; de perfiles rectos y dominando siempre la horizontal; de muros sólidos y sin vanos, hallándose éstos reservados para lo interior y consistiendo en tres amplias puertas de no mucha elevación; de ornatos sobrios y grandiosos, tomados en conjunto, finos y abundantes, vistos en detalle, apodérase del ánimo del espectador la idea de la tranquilidad y del reposo, y pareciendo que el edificio como que toma voz para decir que es lugar de silencio y de paz, involuntariamente se medita en el eterno sueño. A lo cual contribuye hasta el aspecto del paisaje circundante, sosegado y triste. Y al fijarse en el suntuoso material empleado, en los magníficos sillares cuidado-

samente tallados y pulidos, en las grandes columnas monolíticas, en la ornamentación riquísima, aparece que si aquello fué lugar de retiro, lo fué también propio de reyes.

Las puertas, que á primera vista pudieran parecer defectuosas por su relativa poca elevación, no lo son en realidad si se considera, por una parte, que se hallan suficientemente elevadas para que pueda entrar libremente por ellas un hombre de estatura muy alta; y por otra, que guardan perfecta relación con todo el edificio, en el que domina, sobre todo, la anchura. Lo propio puede decirse de la ornamentación sentida admirablemente en completa armonía con la totalidad de la obra, en la que domina un gran principio: la unidad.

Nótase en el monumento de Xochicalco también bastante carácter, y por sólo sus formas puede saberse que sirvió de fortaleza y de templo. La ornamentación que cubre sus paramentos y corre en las cornisas, en forma de figuras de hombre y de grandes serpientes en los primeros, y de sencillas grecas en las segundas, es bella y por extremo original, estando además esculpida á manera de bajo relieve, pues que los indios supieron cultivar también la escultura, ya en bajo relieve, ya en bulto redondo.

De las obras de escultura del primer género, las más notables, juntamente con los bajos relieves de Xochicalco, son sin vacilar las del Palenque, en las que figuran las famosas *Cruces;* y de éstas, la designada por Charnay[1] con el nombre de *Cruz* 1ª, que se conserva en el Museo Nacional, ya por el buen dibujo y buenas proporciones de la figura humana que ahí se represen-

1 Débense á Charnay importantes estudios sobre los monumentos de Chiapas y Yucatán.

ta, ya por la actitud majestuosa de la misma. Las proporciones están perfectamente entendidas y la actitud del que parece sacerdote que ofrece ante la cruz un niño pequeñuelo, es solemne y religiosa.

La forma está bastante abreviada y recuerda el estilo egipcio, así como la ejecución de toda la obra, en la cual las figuras en su mayor relieve tocan solamente la superficie plana de la piedra con un ligero modelado en los bordes del contorno.

Son varios los bajos relieves encontrados en Chiapas y en Yucatán; pero los de más importancia, son del tipo de los de las *Cruces*.

En cuanto á las esculturas en bulto redondo, de piedra ó barro, por punto general son monstruosas, cuando no indescifrables por sus confusas y aglomeradas formas; circunstancias de que se exceptúan dos cabezas colosales, la del Museo, conocida con el nombre de *Totec*, y la de Hueyapan, cerca de San Andrés Tuxtla. En ambas las formas son proporcionadas y están entendidas sumariamente, suprimidos los detalles á la manera egipcia, siendo tanto más digno de apreciarse esto, cuanto que el tamaño, sobre todo en la última, que tiene dos metros, es colosal. Las formas de la primera están afeadas con adornos puestos en la nariz, mejillas y barba, y en la segunda se advierte un tocado que suscita vivamente el recuerdo de lo egipcio. Otro tanto acontece con las cariátides de Tula (de las que sólo queda la parte inferior) por sus dimensiones y el paralelismo de pies y piernas.[1]

1 En Abril del presente año encontróse en la falda del cerro de Xoxocotla, de la parroquia de Xochiltepec (Estado de Morelos), una escultura en piedra que estaba sirviendo de objeto de adoración á los indígenas y que representa un caballero *Águila*. La cabeza fué traída

La pintura empleáronla los aztecas y demás aborígenes al modo del Asia, esto es, como medio decorativo en los edificios y esculturas unas veces, y en sus códices otras; con los colores puestos, por decirlo así, en crudo, sin degradación ni medias tintas. Y supuesto que no buscaban en las figuras de sus historias la belleza, descuidaron mucho el dibujo en su pintura, quedando, por consiguiente, en este departamento del arte, en grado muy inferior al que llegaron en la arquitectura y escultura. No obstante, en los más recientes códices ó documentos históricos que pintaron, como el conocido con el nombre de *Manta de Tlaxcala*, puede notarse, según lo ha advertido un erudito artista,[1] mejor dibujo que el que acostumbraron en sus demás pinturas, y aun agrupaciones buenas y buen arreglo en la composición; efecto acaso del influjo de los misioneros.

Habráse podido apreciar por lo anterior, que así como los restos de nuestros monumentos antiguos suministran materia de estudio al arqueólogo, así puede en ellos encontrarse manifiestos rasgos de belleza; con la circunstancia de que si al anticuario no le es dado muchas veces descifrar el obscuro enigma que esos monumentos le presentan, para quien busque en ellos el arte, aparecerán como un libro escrito en idioma universal.

al Museo, y es de rara perfección y belleza. A ser obra de los antiguos indios probaría, juntamente con las que hemos citado, y aun más que algunas de ellas, su adelanto en la escultura.

1 Don José Salomé Pina.

III

Al caer los reinos antiguos al golpe de la conquista española, sobre los escombros de las destruídas, estableciéronse otras ciudades, ó se fundaron algunas enteramente nuevas. Religión y leyes, ideas y usos cambiaron presto, fundiéronse dos razas y brotó nueva sociedad con mejores gérmenes de cultura. A su sombra apareció otro arte, el arte cristiano, más hermoso y acabado que el indígena. Pero las necesidades de las nuevas poblaciones pedían ante todo edificios, y hubo de aparecer bien pronto y primero que las otras artes la arquitectura.[1]

En un principio sus manifestaciones tuvieron que ser toscas más que elegantes y acabadas, pues buscábase en las construcciones aquello que diese satisfacción á las necesidades más urgentes antes que al buen gusto y á la perfecta comodidad. Los conquistadores, los primeros señores que se avecindaron en la colonia,

1 Del primer arquitecto de importancia que se tiene noticia es de Claudio de Arciniega, maestro mayor de las obras de México, que vivía al mediar el siglo XVI.

los frailes misioneros que llegaban para la conversión de los indios, eran, los unos, hombres rudos, los otros, pobres por principios, y ni éstos ni aquéllos pudieron levantar suntuosas construcciones, tanto menos cuanto que no lo demandaban ni las exigencias de dominados ni las de dominadores. Por eso no vemos entre los edificios aquí erigidos en el siglo XVI muestras de aquel elegante estilo platereseo que floreció en España durante el gobierno de Carlos V, y de que son ejemplo el soberbio Alcázar de aquel Emperador, en Toledo, y la portada del Hospital de Sta. Cruz de la misma ciudad; sino que por el contrario, las construcciones se presentan toscas, sencillas y fuertes;[1] y cuando aparece algún templo de importancia, es más bien con reminiscencias de los estilos de la Edad Media que con caracteres de pleno Renacimiento. Tal sucede en las iglesias de Cholula, San Francisco y la Capilla Real, que fueron de las primeras en erigirse, en las cuales se observan, en la una, bóvedas con nervaduras, recuerdos del gótico; y en la otra, la planta y las columnatas semejantes á las de la Aljhama de Córdoba, recuerdos del árabe. Sin embargo, ya las más de las iglesias de entonces se construyen con la cúpula característica del Renacimiento.[2]

En el último tercio del siglo XVI, cuando la colo-

1 Hablando Cervantes Salazar en su *Diálogo descriptivo de la ciudad de México*, de los edificios construídos pocos años después de verificada la conquista, dice: "según su solidez, cualquiera diría que no son casas sino fortalezas."

2 Varios de los templos levantados á raíz de la conquista tuvieron techos de ricos artesonados, como es de verse en el de San Francisco de Tlaxcala, y en la Sacristía del de Jesús, de México.

nia había adquirido mayor importancia, comenzó á levantarse la nueva Catedral de la ciudad de México. Según la grandiosidad de su plan era de construcción dilatada, y así fué que en el siguiente siglo sólo una parte de ella estaba concluída. En ésta se notan todavía resabios del gusto gótico, al aparecer en las capillas bóvedas de claustro con nervaduras. Pero abandonada la primitiva traza, en la nueva que se aceptó dejóse ver en todo su esplendor el estilo greco–romano puro, que había nacido en la Península con la insigne fábrica del Escorial.

Debióse el pensamiento de construir la grandiosa Catedral de la ciudad de México á Felipe II, que gobernando por el Emperador su padre en 1552, despachó cédula al virrey y Audiencia de la Nueva España á fin de que tratasen de edificar nuevo templo[1] "con la suntuosidad que convenía á la grandeza de este reino y á la cristiana generosidad de sus reyes." Mas estando empeñado en otras grandes construcciones el monarca español, no se pudo poner la primera piedra de la nueva Catedral sino hasta el año de 1573, siendo virrey D. Martín Enríquez, y D. Pedro Moya de Contreras arzobispo. La primera traza que se siguió en el suntuoso edificio hízola Alonso Pérez de Castañeda, maestro real de arquitectura; y la segunda que en definitiva adoptóse, fué de Juan Gómez de Mora, arquitecto de Felipe III que la remitió en 1615, acompañándola con su real cédula en que recomendaba al

1 Entonces existía, sirviendo de Catedral, la iglesia que en el solar mismo que ocupó el gran *teocalli* azteca levantaron los españoles al reedificar la ciudad de México.

virrey Marqués de Guadalcázar se prosiguiese con toda diligencia la obra.[1] Continuáronse activamente los trabajos hasta haber quedado concluído el interior del templo el 22 de Diciembre de 1667, en que se hizo su

1 El P. Sariñana en su *Noticia breve de la solemne y deseada última dedicación del templo metropolitano de México*, dice lo que se expresa: "Don Diego Fernández de Córdova, Marqués de Guadalcázar, en los principios de su gobierno remitió á la Majestad del Rey nuestro señor Don Felipe III, una relación del estado que tenía la obra (se habían levantado los muros exteriores hasta más de la mitad de su altura y cerrado las bóvedas de cuatro capillas), con la montea de su fábrica, hecha por Alonso Pérez de Castañeda, insigne maestro de su arquitectura. Su Majestad, reconocido el estado y vista la traza de la obra, de modo aplicó todas sus católicas atenciones á esta materia, que como si fuese única á los cuidados de su Real providencia, siendo por de Religión dignamente primera en los aprecios de su piedad: despachó cédula en 21 de Mayo de 1615, y con ella otra nueva montea que había hecho Juan Gómez de Mora, su arquitecto, dando esta orden al Virrey Marqués de Guadalcázar: *luego que la recibais, procureis juntar las personas pláticas é inteligentes que ahí hubiese en la arquitectura, para que habiendo visto todo se elija la mejor traza.*" Agrega en seguida Sariñana que se adoptó la que pareció de más suntuosidad y hermosura, sin decir cuál de ellas; pero creemos que fué la de Juan Gómez de Mora por las siguientes consideraciones: debió ser la de este arquitecto la mejor, porque habiendo tenido á la vista la de Pérez de Castañeda, tratarla de superarla; sospecha que aumenta al ver que Felipe III no vaciló en remitirla á pesar de que existía ya la otra. Además, el gusto arquitectónico de la época de Gómez de Mora era más puro y, por tanto, más perfecto que el que reinaba en España en tiempo de Pérez de Castañeda. Por otra parte, el espíritu de novedad que en México siempre ha contado con numerosos adeptos, el deseo de halagar al monarca que había mandado la segunda traza, y el estilo de ésta más conforme con la moda de entonces, también hacen presumir que fuese la preferida; pero hay algo más decisivo, y es, que el estilo y formas de la Catedral de México, salvo el tamaño y algunas otras pequeñas diferencias, son del todo semejantes á las formas y estilo de la de Puebla, y se sabe que el trazador de la última fué el mismo Juan Gómez de Mora. (Véase sobre este

solemne dedicación; mas del todo no quedó terminada su fábrica sino hasta principios del presente siglo.[1]

Levántase la grandiosa Catedral ocupando un espacio de 135 varas de largo por 68 de ancho. Siete son sus puertas exteriores: tres al frente, dos en el crucero y dos hacia la parte posterior, á las que corresponden otras tantas portadas, las principales de las cuales son

punto lo que dice D. Mariano Veytia en el libro 2º de su obra *Fundación é Historia de la ciudad de Puebla*, que manuscrita se halla en la biblioteca del Museo Nacional). A mayor abundamiento diremos que, el interior de la iglesia metropolitana muestra progresos en la construcción no conocidos en el siglo XVI en que vivió Pérez de Castañeda, tales como la fusión inteligente y sabia del atrevimiento de altura de las naves góticas con las severas formas greco-romanas, fusión que se advierte en nuestra Catedral, cuyos esbeltos pilares y elevadas naves se armonizan con el arco de medio punto, las bóvedas de medio cañón con lunetos y vaídas sostenidas por pechinas.

1 Sobre la puerta principal llamada antiguamente del *perdón* se lee la inscripción siguiente:

D. O. M. Smæ. Q̄. V. Mariæ YN. Cœlos Assumtæ || Carº IIº Hisprum. Rex & Regª Genix. D. Mariana Tutt. & Reguum. Guuernix. Regio Qe. nomine D. Ant. || Sebastº a Toledo Marchio de Mācera Nouæ Hispæ. Prorex hoc fidei testimum. â Carº I Inuicto || Impre. V. cū Cathª Relige. in hoc Nouo Orbe fundatum & â tribº Pijs successoribº Philip || pis Regalº expensis extructum. in reuerentiæ & gratitis. monumentu. D. O. C. Anno 1672 || Non fecit talliter omni Nationi. Psalm: 147.

La puerta del lado Oriente del crucero tiene esta inscripción: *Reinando. en. España y en este Nuevo Mundo el. católico. Cárlos 2º y siendo virrey de esta. Nueva España D. Melchor Portocarrero. Lazo de la Bega Conde de. la. Moncloba se fenesió. esta. real y especiosa portada en 5. de Agosto. de* 1688*–años y, se reedificó en* 1804. Y por último, la del Poniente tiene esta otra: *Reindo. en Esp. y en es || te Nuevo Mūdo Carlos II. y siēdo || Virrey desta Nra. Espa. D. Melchor Portocarrero Laz || de la Vega Cōde de la Moncloua se dió principio a || esta Real y Especiosa Portada en beinte y || siete de Agosto de* 1688 *añs. y se acauó || a 8 de Octubre de* 1689 *añs. gouerdo el Exmo. Sr. D. Gaspar de Silua Cōde de Galus.*

las de la fachada, que juntamente con las dos torres la constituyen. Están formadas aquéllas y les sirven de adorno diversos órdenes de columnas, estatuas, bajos relieves, medallones, balaustradas y vasos, y separadas entre sí por dos macizos contrafuertes que terminan en grandes ménsulas invertidas. Otros dos de estos contrafuertes unidos y disimulados por un muro, forman el primer cuerpo de cada torre, que sube hasta la altura de las portadas laterales, desde donde arranca el segundo, al que adornan pilastras dóricas y vanos en arco de medio punto. El tercero, más ligero y airoso que los otros dos, un poco más entrante y ceñido por una balaustrada, compónese de pilastras jónicas sin muro, que le hacen aparecer como si estuviese calado, y cuya cornisa en sus cuatro ángulos sustenta ocho estatuas de los Padres de la Iglesia. Termínanse las torres por un original coronamiento en forma de campana que rematando en un globo sobre el que descansa una cruz, las eleva á 73 varas de altura. Formando contraste con la robustez de ellas, levántase en la intersección del crucero la esbelta y fina cúpula con su gentil linternilla.

El mejor punto de vista que el exterior de la basílica presenta, es en perspectiva angular, tanto porque así se domina todo su conjunto, cuanto porque el coronamiento de las torres que es un poco alto vistas de frente y á distancia, se amplía y aparece más proporcionado cuando el espectador se coloca en la situación indicada.

La grandiosidad del conjunto, la solidez de la construcción, la originalidad de las torres y cúpula, la dis-

creción, en fin, con que están distribuídos todos los adornos, prestan al exterior del templo sumo atractivo.[1] Su interior es más imponente á pesar de hallarse torpemente mutilado en su ornato. Las naves en número de cinco y ascendentes hasta la central, están cortadas por el crucero que sube á la altura de ésta, y ofrecen diversos tipos de bóvedas: de claustro con nervaduras las de las capillas, esféricas sostenidas por pechinas las de las naves procesionales y de medio cañón con lunetos la central y el crucero. Sostiénense las tres últimas naves sobre veinte esbeltos pilares (incluyendo los arrimados al muro) formados por cuatro medias muestras ó hemicolumnas estriadas, de orden dórico, tres de las cuales á igual altura sostienen los arcos de las naves laterales y la cuarta asciende á sustentar los de la nave mayor de 32 varas de altura. Iluminan

1 Parece que el autor de la fachada de la Catedral fué D. José Damiano Ortiz de Castro, natural de Coatepec y maestro mayor de la ciudad de México, cuyo proyecto presentó el año de 1786, según se lee en el plano de dicha fachada que existe en la secretaría de la Mitra. Los pilares, bases, capiteles, cornisas, frisos, estribos exteriores, contrafuertes y guarniciones del edificio son de piedra de cantería; y de tezontle lo restante de los muros y macizos de las paredes. Por la excesiva debilidad del subsuelo de México que da lugar al hundimiento de las construcciones, hiciéronse los cimientos de la Catedral muy sólidos.

Merecen especial mención sus campanas, de robusto y armonioso sonido, con particularidad la mayor y dos esquilones; así como las dos grandes cruces de tezontle que se levantan en ambos ángulos del atrio y cuyos pedestales dibujó Tolsa. Una de ellas es de una sola pieza y fué hallada en 1648 por el arzobispo D. Juan de Mañosca en el cementerio del pueblo de Tepeapulco cubierta enteramente por la maleza, y dispuso que se trajera á México. La otra, que se arregló para igualarla con la primera, procede de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo.

el templo dándole una moderada luz, 174 ventanas colocadas sobre las cornisas. La mayor sobriedad reina en el cuerpo del edificio, consistiendo su principal hermosura en sus bellas proporciones y en esa misma elegante sencillez de ornato hábilmente equilibrada con la riqueza de los retablos churrigueresceos. Estos retablos y el predominio de las líneas verticales en la construcción que sin llegar al extremo del estilo gótico son suficientes para imprimirle un carácter cristiano, la despojan de aquella frialdad que se observa en otros templos donde se ha seguido el estilo greco-romano y producen en el ánimo un sentimiento de religiosa reverencia.

Ocupa el coro el espacio de dos de las bóvedas, la tercera y cuarta, de la nave central; las tres siguientes la crujía hasta unirlo con el presbiterio que lleña el espacio de otra, quedando una libre para el tránsito entre aquél y la capilla de los Reyes situada en el ábside del templo. El coro con su reja, sillería, órganos y tribunas, el altar del Perdón colocado en su testero, la crujía que, como la reja, es de ricos metales del Japón,[1] el altar de los Reyes y las rejas antiguas de las capillas, son otras tantas primorosas joyas del arte religioso. Éralo también el primitivo tabernáculo ó ciprés, dispuesto, lo mismo que el retablo de los Reyes, por el insigne arquitecto sevillano Gerónimo Balbas, y destruído en el segundo tercio del siglo presente[2] pa-

1 Los dibujos para la reja del coro y la crujía que son de tumbago y kalain, fueron enviados de México á Macao del Japón, donde se hicieron. Estrenáronse el 10 de Mayo de 1730.

2 Todavía puede formarse concepto de lo que era dicho tabernáculo, de estilo churrigueresco, por algunos grabados que lo representan y al-

ra poner en su lugar el que hoy existe de infelicísimas formas y que por ser de estilo diferente al del antiguo, rompe la unidad de ornamentación del templo, como también la rompen la sustitución de las monumentales rejas de madera de tapincerán por otras mezquinas de hierro sin carácter alguno, y la destrucción de las crucerías de las capillas y de algunos de sus churrigueresccos altares; todo lo cual ha hecho desmerecer bastante á la insigne basílica.[1] Esta recobrará su antigua magnificencia cuando se reparen las torpes

gunos cuadros antiguos en que está pintado el interior de la Catedral, como el de la *Coronación de Iturbide*, de que es poseedora la familia Lucio y que el Museo debería comprar.

1 La destrucción del tabernáculo tuvo lugar por los años de 1838; y en 1869 las demás lamentables innovaciones, las cuales se habrían llevado más adelante á no haber intervenido, aunque algo tarde, la Academia de Bellas Artes, que por medio de su director D. Ramón I. Alcaraz, hizo que el Gobierno tomase cartas en el asunto para hacer suspender aquella obra de barbarie, de que fué responsable el cabildo eclesiástico, pero autores inmediatos dos de sus miembros: los Sres. Moreno y Jove y Primo de Rivera.

A más de las innovaciones que señaladas quedan, levantóse el pavimento de la iglesia, perdiéndose con ello algunas escalinatas y parte de las bases de los pilares, y se quitaron las tapicerías de damasco encarnado de la Sacristía y Sala capitular, que tanto carácter daban á una y otra, sustituyéndolas con vulgarísimo papel tapiz de color claro. Pero lo más lamentable de todo esto, por ser lo más capital y lo más visible, fué sin duda la destrucción del ciprés y rejas de las capillas. El que en la actualidad existe, obra del arquitecto D. Lorenzo Hidalga, no tiene ninguna belleza y sí grandes defectos, como la pesadez de sus formas, sus abigarrados y chillantes colores, la pobreza del material en él empleado, pues que en vez de mármoles está hecho de simple piedra estucada; y su desproporción, en fin, respecto del claro en que está colocado, por ser excesivamente alto y ancho. En cuanto á las rejas, al paso que las antiguas (de las que por fortuna quedan seis todavía) son severas, monumentales y de gran mérito así por su

mutilaciones que ha sufrido y se emprenda la obra de su completa restauración, volviendo á construir un tabernáculo igual al que tuvo, colocando de nuevo todas las antiguas rejas de las capillas, suprimiendo los mezquinos altares de los costados del coro y dotándola, además, de un pavimento de mármol ó de mosaico de madera, y decorando, por último, con grandes cuadros murales las desnudas paredes del frente del altar del Perdón y de ambos brazos del crucero. De este modo volverá á ser lo que fué: el primer templo de América.[1]

Le sigue en importancia á la de México la Catedral de Puebla de los Angeles,[2] de estilo greco-romano

tallado como por la sencillez de su dibujo; las otras, pequeñas y de hierro, son en extremo vulgares y sin ningún carácter, pudiendo lo mismo servir para capillas que para algún patio, jardín ú otro cualquier sitio de no gran importancia.

Acaso dió pretexto á la destrucción de tantas cosas de mérito en la Catedral, el hallarse deterioradas por el tiempo, mas si esta fuese razón plausible, ningún monumento antiguo se conservaría. Lo que en tal caso debe hacerse es restaurar aquello que hubiese sido afeado por la vejez. Muy dignas de encomio son á este propósito las inteligentes restauraciones que se han hecho en la fachada del Museo, en el edificio que ocupa el Banco Nacional, en la casa de los Azulejos y en la antigua del Conde de Heras, situada en la calle de Manrique.

1 Todavía conserva la Catedral buen número de pinturas de la escuela mexicana, desde Echave el viejo hasta Alcibar; y de autores extranjeros posee un *S. Juan evangelista* del flamenco Martín de Vos, la *Virgen de Belén* de Murillo, y *D. Juan de Austria dando gracias por la victoria de Lepanto* de pincel español, etc. Hállanse enterrados en dicho templo el primer obispo Zumárraga, Gregorio López, Hidalgo, Morelos, Iturbide y otros héroes de la Independencia.

2 Destruídas sucesivamente las dos iglesias anteriores á la actual Catedral de Puebla que ocuparon sitio inmediato al en que hoy se halla ésta, comenzóse su fábrica poco antes del año de 1552, siguiéndose

igualmente y cuya planta, disposición y formas interiores (salvo ligeras diferencias entre las cuales está su menor tamaño) son iguales á las de la iglesia metropolitana. Su exterior es más severo que el de ésta por la sencillez de su ornato y la obscura piedra de que está hecho el edificio. En el interior ha sufrido también modificaciones que le han hecho perder la gran severidad que tenía; pero al menos la decoración que se le ha puesto tiene riqueza y obedece á un principio lógicamente desarrollado. Su artístico tabernáculo, obra de Tolsa, su bello pavimento de mármol y el aseo con que se conserva, son cosas en que supera á la de México.

en ella los planos que para el efecto envió Felipe II; pero habiendo remitido Felipe III en los últimos años de su reinado, nueva montea hecha por Juan Gómez de Mora, su maestro mayor de arquitectura, que aprobó el cabildo y más tarde Felipe IV, ésta sirvió para llevar á cabo la obra con algunas modificaciones que introdujo Pedro García Ferrer. Terminóse la fábrica, á excepción de su fachada, el 18 de Abril de 1649.

Entre lo más valioso que poseen ambas catedrales, la de México y la de Puebla; deben contarse los regalos que les hizo Cárlos V. Para la primera mandó el gran Crucifijo en madera que está en la capilla llamada del Santo Cristo, y que parece de la escuela del insigne Montañez; y á la segunda, las tapicerías flamencas hechas con dibujos de Rubens sobre asuntos mitológicos, que decoran actualmente la pieza que precede á la Sala capitular. Tanto una como otra poseyeron riquísimas alhajas de que fueron despojadas con motivo de las revoluciones políticas. Habiendo triunfado D. Benito Juárez y siendo presidente, el 17 de Enero de 1861 presentóse un comisionado del Gobierno al tesorero de la Catedral de México, canónigo Sagaceta, con una orden del gobernador D. Juan J. Baz para que entregase todas las alhajas del templo que habían sido ocultadas previamente en la cripta del altar de los Reyes; pero enterado el arzobispo Garza de la orden gubernativa, dispuso, en obvio de mayores desaguisados, que se entregasen; lo que se

En las dos catedrales existe la severa grandiosidad de las obras de los Herreras y de los Moras; únicos edificios de la época virreynal hasta la llegada de González Velásquez y de Tolsa en que hay corrección, sencillez y sobriedad. En los restantes de fines del siglo XVI y del XVII, así religiosos como civiles, domina el barroquismo, con sus proporciones caprichosas, sus perfiles accidentados, sus miembros pesados y ampulosos, sus frontones rotos, sus molduras abundantes, irregulares y toscas, y sin embargo, pintoresco y, en manos de los españoles, de extraordinario carácter.

Durante el siglo XVIII, período de auge para la Nueva España, en que las comunidades religiosas ad-

verificó en la noche de aquel mismo día. Lo más digno de mención del tesoro entregado es: la famosa custodia de oro comprada á Borda y valuada en 150,000 pesos, de vara y media de altura, cuyo anverso estaba guarnecido de tres mil ochocientos setenta y ocho diamantes rosas, y su reverso de mil novecientas cincuenta y siete esmeraldas; el copón con que daba la comunión el arzobispo el Jueves Santo, guarnecido también de piedras preciosas y de perlas; el juego de blandones de plata maciza con exquisitas labores de plata dorada; los cuatro perfumadores de lo mismo, de poco menos de tres metros de altura; todos los candiles de plata de igual forma y tamaño de los que en la actualidad existen; y, por último, el candelero del cirio pascual y el tenebrario, los dos de ébano y adornados con preciosas molduras de plata. Como le hubiesen arrancado al primero á martillo y cincel los adornos, quedó inutilizado; en cuanto al tenebrario ha vuelto á servir, sin las codiciadas piezas de plata. Véase el Inventario de las alhajas de la Catedral, que existe en el Museo.

Algunos años antes de los referidos sucesos y con ocasión del temblor de 1838, mandóse quitar y fundir por el cabildo mismo la célebre lámpara de plata que se estrenó el 15 de Agosto de 1733 y que, según se lee en las *Gacetas de México* por D. Manuel Antonio Valdés, tenía 8 y ½ varas de alto, 42 de circunferencia, 14 de diámetro y un peso de 2,600 marcos.

quieren donativos cuantiosos y en que la nobleza y señores principales se hacen dueños de considerables fortunas, es cuando se emprenden numerosas construcciones; restáuranse los edificios que el transcurso del tiempo había deteriorado, reedifícanse aquellos que no corresponden al lujo de la época, y se levantan nuevos en consonancia con el gusto reinante, llegando la arquitectura á la éra de su mayor lustre, no ciertamente por la calidad de sus obras, sino por el número de ellas. De tal siglo datan la mayor parte de nuestros edificios pertenecientes al período colonial.

Acentuábase á la sazón en España general decadencia que venía á reflejarse en sus dominios, iniciada desde el tercer Felipe, y de que no se eximieron las artes. Por lo tanto, hállanse afectadas de tal vicio la mayor parte de las construcciones coloniales; de las que unas siguen perteneciendo al estilo barroco, y otras toman el de Churriguera, modificación de aquél, teniendo algunas los caracteres de ambos. En estos dos estilos la línea recta se interrumpe, se rompen los entablamentos y frontones, se dan variadas curvas á los arcos y dinteles, se adornan los entrepaños, etc.; mas si en el primero se conserva la columna, aunque de fuste retorcido ó historiado, si aun suelen quedar sin decorar los entrepaños, y permanecen todavía los perfiles rectos, en el segundo la columna y el anta se truecan en pilares cubiertos de adornos, los entrepaños todos se decoran, las líneas se rompen hasta lo infinito, y la escultura, en fin, pasa á ser porción integrante del edificio como miembro decorativo. Tal es propiamente el estilo churrigueresco exclusivo de España y sus domi-

nios (aunque también se haya dado igual denominación al barroco) que se generalizó pronto, llegó á todas partes y todo lo invadió: edificios privados y palacios públicos, conventos é iglesias, enseñoreándose muy particularmente de estas últimas, donde ostenta su mayor pujanza. Propiamente este es el estilo peculiar del virreinato, en el que se hermana la decadencia con la esplendidez.

Las mejores muestras del primer estilo, del barroco, son la iglesia de Santo Domingo en México, los colegios de San Ildefonso y las Vizcaínas y la casa del Conde de Santiago de la misma ciudad; así como el primer piso del Palacio de Gobierno en Guadalajara, el retablo de la capilla de los Reyes en la Catedral de Puebla,[1] y la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca; al paso que los buenos ejemplares del churrigueresco abundan más, pudiéndose citar entre los más bellos la fachada del Sagrario,[2] la iglesia de la Santísima, el soberbio retablo del altar de los Reyes de la Catedral,[3] la casa de los Mascarones y la del Conde de Heras, en México; la fachada é interior del antiguo templo de los jesuitas en Tepozotlán, la casa conocida con el nombre del Alfeñique en Puebla, el patio de San Agustín[4]

1 Envió los dibujos de España para que se hiciese este retablo Juan Martínez Montañez. Véase *Fundación é Historia de Puebla* por Veytia.

2 Debióse esta obra al arquitecto D. Lorenzo Rodríguez, que la terminó en 1768.

3 Ya se ha dicho que fué autor de este retablo D. Gerónimo Balbas, venido expresamente de Sevilla para construirlo. Véase el *Teatro Americano* por D. José Antonio de Villaseñor. 1746.

4 Obra de los religiosos Luis Martínez Lucio y Carlos Benito de Butrón Móxica.

y los retablos de los altares de Santa Rosa en Querétaro, y la iglesia de Santa Mónica de Guadalajara.

Interminable se haría la serie si se pretendiera citar otros buenos ejemplares de un estilo que se extendió por todas partes, al grado de no haber durante algún tiempo iglesia cuyos retablos no fuesen del más estricto gusto churrigueresco.[1]

En ocasiones aparecen mezclados, según se ha dicho, ambos estilos; cosa que de ningún modo ha de sorprender recordando la tendencia española de fusionar frecuentemente los estilos arquitectónicos, por opuestas que sean sus formas.

En el Palacio de Guadalajara vese incorporado con el barroco el churriguera, así como en la Catedral de Zacatecas y en el templo parroquial de Chihuahua; pero esa fusión está hecha con tal originalidad en los dos templos referidos, que á primera vista pudiera tomarse su estilo por uno nuevo, aunque en realidad sólo consista en haber agregado á las formas propias del barroco los menudos roleos peculiares del churriguera.

Constante práctica ha sido la de censurar ó desdeñar incondicionalmente este último estilo, pudiendo afirmarse que no ha habido casi autor en España que se haya ocupado en escribir sobre arte, que dejara de lanzarle duros calificativos hasta agotar su número. Un escritor entró por ese camino y todos le han segui-

1 Desde que Tolsa comenzó á principios del presente siglo á alterar algunas capillas de la Catedral de México, destruyendo sus retablos churrigueresco y sustituyéndolos por otros greco-romanos, depertóse el deseo de su exterminio en todos los templos, sólo comparable al entusiasmo que ese mismo gusto arquitectónico provocó en un tiempo.

do. De tan adversos juicios fueron objeto un tiempo otras formas de arquitectura que á la postre se han rehabilitado; mas la aversión contra el churrigueresco mantiénese viva.[1]

No negaremos por cierto, ni sus incorrecciones ni sus defectos; habiendo aparecido tal estilo en un período de general decadencia, imposible es encontrar en él aquellas formas que son reflejo de épocas de gloria y de grandeza. Pero, ¿cómo poder condenarlo de la manera que lo han hecho los escritores referidos, esto es, en nombre de otro estilo, del estilo del Renacimiento, que al revivir las formas arquitectónicas de los romanos por ese mismo hecho aceptó las alteraciones vitandas que éstos introdujeron en los tres órdenes clásicos, amén de las nuevas adulteraciones que entonces fueron puestas en uso; de un estilo que cambió las buenas proporciones griegas, que sobrepuso los órdenes, que quitó su oficio á la columna convirtiéndola en simple miembro de ornato, que dividió su fuste, que dió resaltos á las cornisas, que rompió los frontones, etc., etc.? El churriguera es cierto, avanzó mucho más en esa pendiente, puesto que vino después del barroco que había ya exagerado las adulteraciones mencionadas; pero por eso mismo, por haber avanzado mucho más, como los extremos

1 De su autor D. José Churriguera dice Cean Bermúdez lo que sigue: "Nació en Salamanca andada la mitad del siglo XVII. Carlos II nombróle trazador de las obras de Palacio. Fué profesor suyo D. Pedro de Ribera y tuvo dos hijos. Ejecutó algunas esculturas, entre ellas una de San Agustín, y construyó varios edificios en las Castillas; *profanó con su estilo arquitectónico el decoro y seriedad de los templos.* Murió en 1725."

se tocan, al llegar hasta lo excesivo, hizo aparecer nuevas formas en que se encuentran casi olvidadas las primitivas. Suprimida en él la columna, ó mejor dicho, transformada en pilar, ya no pudo haber ni sobreposición de los órdenes, ni vicioso empleo de aquel bello miembro arquitectónico relegándolo al oficio espúreo de servir de simple aparato. Podrá ser, por lo mismo, el churriguera un mal estilo si se quiere, pero no uno bueno echado á perder.

El del Renacimiento tiene en su favor, entre otras cosas, haber desarrollado extraordinariamente la cúpula, mantenido amplias proporciones y conservado las líneas y los perfiles severos y sencillos de los griegos y de los romanos; el churriguera en cambio puede presentar en su abono un sólo título: el de ser más cristiano.

Ante todo débese tener presente que no trajo ningún nuevo elemento á la construcción como otros estilos, y que sólo se limitó á servir de ornato; fué pues, no constructivo sino decorativo. A la estructura de los edificios inventada, establecida en épocas anteriores agregóse como ornato, y como tal aparece en las fachadas de los edificios civiles, en el exterior de los templos y en los retablos de los altares.

Cuando figura en las primeras, presta al edificio cierta gracia y novedad, á pesar de que en las construcciones de carácter civil no siempre cuadra abundante ornamentación ni el empleo de la estatuaria (parte integrante del churriguera), pero por eso mismo se presenta en ellas con mayor sobriedad y á las veces también sin esculturas.

Adquiere más propiedad y mayor importancia en las portadas de las iglesias; porque en ellas caben perfectamente, por una parte, la magnificencia y la pompa, y por otra, el empleo de la escultura para la representación de los santos; mas sucede que vistas de lejos y á plena luz esas prodigiosas portadas churrigueresca, admirablemente labradas en piedra, la intensidad y difusión de aquélla y la uniforme coloración de ésta, hacen que se confundan las formas de los menudos ornatos y aun las de pilares, frontones y cornisas, perdiéndose no poca parte del efecto; inconveniente de que están exentos los retablos del mismo género vistos á la templada luz del interior de los templos.

En ellos es donde propiamente debe estudiarse el churriguera, por estar en los mismos desplegados todos los recursos del estilo. Estos retablos de altares, tallados en madera, ofrecen mayor riqueza de formas y más finura que las que consienten las portadas de piedra del exterior de las iglesias; finura y riqueza que pueden ser bien apreciadas por la proximidad en que se coloca el espectador con relación á los altares. Por otra parte, el empleo que en ocasiones se observa en el estilo que se examina, de pilares algo más anchos hacia la parte superior y que parece, no que sostienen las cornisas, sino que más bien penden de ellas, empleo que pudiera ser reputado defectuoso, en los retablos de madera tiene mayor excusa si se atiende, por una parte, á que dichos pilares no aparentan tanto el oficio de sostenes como el de adornos, y por otra, que el peso de las cornisas está repartido entre esos pilares y los muros en que entran espigas de madera que sus-

tentan las cornisas; pero aun teniéndolo por defecto, no por eso el conjunto deja de ser menos interesante, menos expresivo.

Los tonos dominantes del oro, las pilastras ricamente ornamentadas que ascienden hasta las altas bóvedas, las cornisas movidas en curvas y en resaltos, los frontones que se interrumpen y se enrollan en volutas, las repisas y pedestales á que adornan numerosos lambrequines; los entrepaños, los tableros y frisos recamados de roleos, conchas y follajes; los nichos recargados de labores, la multitud de cuadros de santos ó que representan pasajes de la vida del Salvador ó de la Virgen; los medallones en bajo relieve y esculturas coloridas de mártires, de vírgenes, de profetas y de ángeles, que se destacan en la penumbra sobre el fondo de oro del retablo, obscurecido por el humo del incienso y de los cirios y el polvo de los años; la infinita variedad de los detalles y la mezcla de formas y colores, en fin, constituyen un conjunto misterioso é imponente que hace que al contemplarlo se apodere del espíritu la sorpresa, la admiración y el misticismo, y se penetre de un santo terror cual si se acabasen de leer los versículos de un capítulo del Apocalipsis.[1]

No en vano nació el churriguera en un pueblo profundamente religioso y en época todavía de intensa fe, pues supo ser, por extraordinario modo, expresión del

1 Es digno de notar que ofrece ciertas analogías el churrigueresco con el estilo arquitectónico de la India, y muy especialmente con la fachada del templo de Kali en Kajraha; lo cual es tanto más curioso cuanto que ambos estilos brotaron al influjo de creencias y civilizaciones tan diversas como las de España y las del Indostán.

misticismo católico, como el gótico habíalo sido ya en los siglos medios. Poder maravilloso del arte que con diversas formas puede expresar un mismo sentimiento.

Aparte las construcciones de carácter religioso, muchos fueron los palacios públicos y privados que durante el siglo XVIII se levantaron y que pertenecen ya al barroco, ya al churriguera, ya á los dos estilos. Tales son las antiguas casas del conde de Santiago, de los marqueses del Valle de Oaxaca y de Orizaba, del conde de Heras, las del conde de San Mateo Valparaíso[1] y otras varias. El palacio de los virreyes, el de la Inquisición, la Casa de Moneda, etc.; edificios por los cuales fácilmente se puede inferir el aspecto monumen-

1 Conocidas en la actualidad por Hotel de Iturbide y Banco Nacional. De este último edificio se sabe el nombre del arquitecto que lo dirigió, que fué el Maestro veedor D. Francisco Guerrero y Torres, según reza una gran inscripción que existe en el patio del mismo. Respecto al suntuoso palacio de Iturbide, no hemos logrado saber quién fué su autor. Dos tradiciones sobre el particular nos han llegado, ambas igualmente inaceptables. Según la una, el autor de los planos fué Tres Guerras; y según la otra, fué obra de autor italiano. Lo primero es inadmisible, tanto porque Tres Guerras figuró posteriormente á la conclusión del edificio en cuestión, como porque el estilo de él es enteramente distinto del de las construcciones del arquitecto celayense; en cuanto á lo segundo, basta para desecharlo el ver que la obra tiene todos los caracteres de los edificios españoles. El origen de tan grandiosa construcción fué: que deseando el conde de San Mateo Valparaíso que no pasara su fortuna á manos del pretendiente de su hija, derrochador consumado, quiso invertirla toda en la construcción de un edificio, para cuyo intento díjole al arquitecto á quien le fué encomendado, que lo hiciese sin pararse en gastos y con todo el lujo posible, y al efecto gastáronse crecidas sumas excediéndose de lo que se esperaba. Sirvióle de residencia al emperador Iturbide, luego fué colegio de Minería y finalmente, hotel, destino que le dió su antiguo dueño Zurutuza.

tal que tendría la capital del virreinato que pudo despertar la admiración del viajero ilustre que la visitara al comienzo del siglo, y al cual háse atribuído la denominación que le ha sido dada á México de "Ciudad de los Palacios." No llegó á tanto Humboldt, pero bien pudo hacerlo, mayormente si se considera que á su venida ya estaban en pie las construcciones de D. Juan Peinado y se estaban levantando las de D. Antonio González Velázquez y de D. Manuel Tolsa, que junto con las que acabamos de mencionar, de data más antigua, acrecentarían el aspecto hermoso de la ciudad, de que hace mérito el citado escritor.[1]

Todas ellas, aunque varían en ciertos detalles, tienen caracteres comunes; desde luego el de maciza solidez. Alguien ha dicho que después de los romanos, como constructores, vienen los españoles. Si tal dicho se pudiera tener á primera vista por exagerado, se le concedería verosimilitud al contemplar las fábricas que éstos dejaron en la Nueva España: casas y palacios, castillos y templos, puentes, fuentes y acueductos; obras todas sólidas, robustas y grandiosas.[2]

1 *Ensayo Político sobre el reino de la Nueva España*, Tomo I, libro 3°, cap. VIII.

2 Entre los acueductos más notables deben citarse el de Querétaro, Zacatecas, Zempoala y Xalpan. El primero, que se concluyó en 1738, tiene 77 arcos de 27 varas de alto y 7 de curvatura, y el último 72 varas de alto y tres órdenes de arcos. En cuanto á los de la ciudad de México que ya han desaparecido, lo más notable que tenían eran las fuentes llamadas del *Salto del Agua* y de la *Tlaxpana*, de las que sólo queda la primera, pues la de la Tlaxpana, que era la más interesante, tuvo á bien mandarla destruir el arquitecto de ciudad D. Antonio Torres Torija el año de 1889.

Son también semejantes los planos y el ornato de los edificios civiles. Muy comunmente están dispuestos los primeros sin observar rigurosamente la simetría, sin que haya la uniforme repetición de las partes, ni en el interior ni en las fachadas, prestándose por ello á fácil repartición el edificio, á diferencia de lo que observaron siempre los arquitectos pegados al rigorismo clásico. Pudo ser aquella práctica resultado del influjo árabe que llega á independerse tanto de la uniformidad clásica, hasta poner diferente capitel en cada columna ó en una misma arquería arcos de distinto vuelo.[1]

Los patios son amplios y bien iluminados, señalándose por su grandiosidad y belleza el del Palacio Nacional; y las techumbres todas horizontales como lo demanda la benignidad del clima. En los coronamientos son frecuentes las almenas caprichosas y en ocasiones el uso de áticos en forma de arcos invertidos, en cuyos remates se colocan airosos estípites. Úsase como constante adorno de puertas y balcones molduras poco salientes que siguen el contorno de los huecos y se prolongan hacia arriba, en sentido vertical, hasta tocar con las mochetas y cornisas, y éstas se emplean á manera de cejas ó capelos sobre los vanos. Los escudos de la nobleza daban motivo de bella ornamentación en los edificios privados.[2] Entre éstos sobresalen la casa del

1 La Aljama de Córdoba puede citarse como muestra de gran libertad en el plan y en los detalles.

2 Tales ornatos se quitaron por virtud de un decreto del Gobierno, de 2 de Mayo de 1826, en el que se mandó que se destruyesen por los dueños de edificios, coches y otros muebles de uso público, los escudos de armas y demás signos que recordaran la dependencia de

conde de Santiago por sus severos muros de obscuro tezontle y los originales ornatos de sus canales, la del conde de Heras por los afiligranados jambajes de sus puertas y balcones, la del marqués del Valle de Oaxaca por los paramentos de sus muros revestidos de azulejos y su magnífica escalera, la del conde de San Mateo Valparaíso por su grandeza y la esbelta arquería de su patio, la conocida con el nombre de los Mascarones por sus singulares cariátides y su estilo netamente churriguera; la casa, en fin, de las calles del Reloj y Cordobanes por su magnífico material, sus elegantes proporciones y grandiosa cornisa.[1]

En los edificios de Puebla se nota el gusto árabe y el mudéjar en el uso frecuente de los azulejos y en los antepechos calados del género de los de la casa de Pilatos de Sevilla; efecto probable ó de la venida de al-

México de España. A esta lamentable mutilación vínose á agregar otra en los edificios de la época virreinal, á consecuencia de la supresión de las canales que en muchas construcciones servían también de miembro decorativo.

1 Según consta en un plano de la ciudad de México que se halla en el Museo Nacional, en 1737 figuraban los siguientes arquitectos á quienes se encomendó la formación de dicho plano y los cuales pudieron haber sido también autores de varios de los edificios que por aquel tiempo se levantaron en México: D. Pedro de Arrieta, maestro de arquitectura de todo el reino, real palacio y fábrica de la Catedral de la corte de México; D. Miguel Custodio Durán, D. José Rivera, D. José Eduardo Herrera, D. Manuel Alvarez Alans., mr. de la ciudad de México, y D. Francisco Valderrama, maestro veedor de arquitectura. A éstos hay que agregar los nombres de Juan de Zepeda y de Francisco Guerrero y Torres, así como los de algunos arquitectos de los siglos anteriores, tales como Francisco Becerra (1573), Melchor Dávila (1579), Rodrigo Dávila (1586), Juan Lozano de Balbuena (1648), Juan Serrano (1649), Pedro Ramírez (1665), y Juan Montero (1668).

gunos alarifes ó de las constantes relaciones mantenidas con ésta ciudad, donde residían la Casa de Contratación y el Consejo de Indias que tanto intervinieron en las cosas de América. Son asimismo característicos en las casas antiguas de Puebla los corredores volados, atrevidos y airosos.

Al lado de nuestras construcciones poco puristas, se levantaron con cierta periodicidad algunas más ó menos regidas por el cánon greco-romano, como las que en seguida se enumeran.

Entrado apenas el siglo XVIII, con motivo del incendio del Palacio de Gobierno,[1] emprendiéronse las obras de su reedificación conforme á los planos de Fray Diego de Valverde, autor muy probable de las galerías del gran patio de elegantes arcos almohadillados. Al mediar dicho siglo D. Juan Peinado trae el encargo de levantar la Casa de Moneda; ya casi al término del mismo D. Antonio González Velázquez, primer profesor de arquitectura de la Academia, construye la iglesia de San Pablo y la muy atrevida cúpula de Santa Teresa;[2] y, finalmente, D. Manuel Tolsa edifica el palacio de Minería, construye las casas de la Pérez Gálvez y la de las calles de Cordobanes y el Reloj, levanta la iglesia de Loreto y termina las obras de la Catedral haciendo el ornato de las torres y parte de la fachada, colocando las balaustradas de las bóvedas, elevando, en fin, la esbelta y primorosa linternilla de la cúpula.[3] La

1 El incendio tuvo lugar el año de 1692.

2 Dicha cúpula fué destruída por el terremoto de 1845.

3 Hasta Enero de 1787 sólo existía el primer cuerpo de la torre oriental de la Catedral. Terminároнse ambas en 1791, no quedando

Catedral de México, cuya construcción tardó siglos, resume en sí cuantos estilos se usaron en la Nueva España, desde el severo de Herrera y de Mora hasta el barroco, el churrigueresco y el greco-romano de Tolsa. Habíase llevado á cabo en España, durante el reinado de Felipe V, la restauración de la correcta arquitectura, emprendiéndose obras tales como el Palacio Real de Madrid, y natural era que tal impulso restaurador tuviese eco en la colonia, como en efecto lo tuvo en las construcciones de los autores que acaban de mencionarse.

Por su parte también, en modesta ciudad, un artista criollo seguía el mismo impulso con éxito y aplauso, D. Eduardo Tres Guerras. Discípulo de la Academia, habíase ejercitado en la pintura, en la que no habiendo alcanzado grandes resultados, dedicóse después á la arquitectura, que le proporcionó merecidos laureles al construir, á más de algunas bellas casas particulares, la Iglesia del Carmen de Celaya y el puente de la Laja de la propia ciudad.[1]

sin embargo, concluída la Catedral, como ya se ha dicho, sino hasta principios del presente siglo. Parece que el autor de la cúpula fué el arquitecto José Damiano Ortiz, pero Tolsa la modificó al comienzo del siglo. Con ocasión de haberse descubierto un tesoro por el cabildo de la Metropolitana, á indicación del canónigo D. José Mariano Beristain, que propuso se empleara en el ornato del templo, llamóse á Tolsa para que se encargase de su embellecimiento; el cual emprendió las obras á que se ha hecho referencia, confiando además, á Ximeno la pintura de la cúpula y á Zacarías Cora las esculturas de las torres.

1 Francisco Eduardo Tres Guerras nació en Celaya en 1745 y murió en 1833. Como pintor, escultor y grabador fué muy inferior á lo que llegó á ser como arquitecto, según lo comprueban sus obras pertenecientes á esas distintas ramas del arte que aun pueden verse en Cela-

Tolsa y Tres Guerras tienen muchos puntos de semejanza: los dos profesando otro arte, la estatuaria el uno, el otro la pintura, se dedican más tarde á la construcción; los dos cultivan en ella el mismo estilo, el del Renacimiento, y saben dar majestad á sus edificios; Tolsa es más severo, elegante y grandioso; Tres Guerras sabe expresar mejor la gracia y gusta más de lo atrevido; falta á veces á éste el buen gusto, aquél incide en cambio, con frecuencia en lo pesado; ambos, con todo, son insignes arquitectos; y si el uno obtiene constantes aplausos, el otro alcanza duradero renombre.

Aunque acaso pudiera creerse que Tres Guerras experimentó la influencia de Tolsa, nada hay sin embargo más distante de la verdad, puesto que cuando éste aun no había levantado sus edificios, Tres Guerras tenía ya construído el Carmen y el Puente de la Laja.[1]

Con estos dos artistas se cierra el ciclo de la arquitectura virreinal, que habiendo comenzado ruda y tosca, siguió brillante y recargada, terminó sencilla y correcta y apareció siempre fuerte y robusta como la viril raza conquistadora que la produjo.

ya. Fueron construldos por él, además, la iglesia y el convento de Teresitas de Querétaro y el teatro Alarcón de San Luis Potosí. En su tiempo existieron y figuraron como émulos suyos los arquitectos Paz, Caballero, Zapari y Echandia.

1 Concluyóse el Carmen en 1807 y el Puente de la Laja en 1809.

IV

En un principio debió de suplirse en la colonia, la necesidad de imágenes que el culto demandaba, por una parte, con las esculturas de madera venidas de España;[1] y por otra, muy principalmente, con los cuadros de pintura aquí ejecutados, supuesta la declarada preferencia que á ésta dieron, sobre la estatuaria, los cánones del tercer Concilio mexicano;[2] debido á lo cual, la escultura fué la última de las artes que se domiciliaron en la Nueva España. Pero cuando en el siglo XVII y, sobre todo en el XVIII, la edificación tomó impulso, cuando se hicieron las historiadas fachadas de muchas iglesias, cuando apareció el prolijo churriguera y los innumerables retablos de ese género, entonces la escultura se hizo indispensable como parte integrante de la misma construcción en las portadas y retablos churriguerescos, manifestándose en estatuas y bajos relieves de piedra y raras veces de mármol, y en esculturas de madera.

1 A ese número pertenecen el Crucifijo de la Catedral que según dice el P. Sariñana, fué regalo que hizo á dicha iglesia Carlos V, y el grupo en madera de la Virgen del Apocalipsis existente en el templo de Jesús.

2 Título 18, párrafo IX, página 326.

En las fachadas de iglesias generalmente flanquean la puerta principal, dos ó cuatro estatuas ocupando en nichos los intercolumnios ó los entrepaños de los pilares; en igual disposición se repite la misma serie en el segundo y en el último cuerpo de las portadas, en cuyos centros, cuando no amplias ventanas, se colocan los grandes bajos relieves que representan el asunto principal de la vida del santo en cuyo honor está erigido el templo. Allí también se suelen poner estatuas, lo mismo que en el coronamiento del edificio, si no es que se sustituyan por vasos ó pebeteros. En los edificios civiles empléase la escultura con mayor sobriedad, consistiendo en cariátides, guerreros ú otras figuras no religiosas; mientras que en el interior de los templos se ostenta en gran abundancia alternando con lienzos de pintura.

La mayor parte de tales esculturas se resienten de tosquedad y rigidez. Las proporciones de las figuras, si bien regulares, hacen los cuerpos bajos; están por lo común bien plantadas, pero en actitudes monótonas y poco movidas; los paños, de alguna verdad, son sin embargo duros y el total sencillo y sin presunción. Con todo, no revelan un arte rudimentario, pareciendo que sus autores quisieron de propósito dejarlas sin acabamiento, penetrados de la idea de ser obras meramente ornamentales. Tampoco se advierte en ellas en el dilatado transcurso de dos siglos gradual perfeccionamiento; pero en medio de la uniformidad de carácter con que se producen, de vez en cuando suelen aparecer á manera de brillantes y fugaces chispas brotadas del ingenio de sus desconocidos autores, algunos

hermosos bajos relieves de piedra, como el de la antigua iglesia de San Agustín en México, el de la Catedral de Oaxaca y los medallones en alto relieve que flanquean la puerta de la Alhóndiga de Puebla. Esculpidos con bastante detalle y finura, muestran buenas proporciones é individualidad en las fisonomías. El *San Agustín* del bajo relieve citado, que es colosal respecto de las demás figuras de la composición al modo que los Cristos de las pinturas bizantinas, tiene una expresiva y majestuosa cabeza, y la barba y mitra así como el báculo que empuña están finamente trabajados. No le aventajan en mérito otros bajos relieves de más reciente data, lo cual confirma la observación precedente de no haber seguido la escultura de la época á que nos venimos refiriendo progresivo desarrollo.

Parecidos caracteres á los de la estatuaria en piedra ofrecen, por lo general, las imágenes de madera colorida de los altares, con la diferencia de una ejecución más cuidadosa. Todas son de talla completa y sus vestiduras están estofadas con colores bruñidos que se combinan armoniosamente con el brillo de los fondos de oro de los retablos de que forman parte. Suelen tener en ocasiones alguna esbeltez al mismo tiempo que los paños exagerado movimiento, en consonancia, por otra parte, con el barroquismo del conjunto. Las actitudes no tienen la necesaria variedad y á veces la expresión de los rostros no es bastante grave, ni mesurada; mas perdónanse de buen grado semejantes imperfecciones en gracia de la ingenuidad que sus autores revelan, y más que todo, por su condición ornamental que las hace parte integrante de un conjunto del que no debe

prescindirse al verlas; conjunto que predispone favoramente al misticismo.

Otra cosa se debe pensar de esas esculturas que han venido á sustituir á las de talla, al llevarse á cabo la furibunda devastación de tabernáculos y colaterales churrigueresco s, hechas para ser vistas aisladamente, y vestidas de estopa, con trajes de quita y pon y cabelleras de pelo natural, ejecutadas con manifiesta contravención de claras determinaciones canónicas.[1] Pasando por alto lo de las antiartísticas cabelleras postizas y vestimentas de trapo no siempre en consonancia con la más ortodoxa indumentaria, imposible es hacer punto omiso, por buena voluntad que se tenga, de la inexactitud de sus formas y de la fealdad de ellas, de sus actitudes poco naturales, de sus gestos y contorsiones que á veces tocan en lo cómico; imágenes que invadieron de larga fecha, no ya los templos de insignificantes pueblos, sino los de populosas y cultas ciudades, y que son muestra elocuente del estado lastimoso á que pudo llegar la más clásica de las artes, aquella que pide más belleza y mayor corrección en las formas.

Cuando se ven esos grandes pecados contra el arte no sólo absueltos, sino autorizados para el culto, se comprende el mérito que tuvo una agrupación de modestos y empeñosos artistas que en la ciudad de Puebla, hacia el segundo tercio del siglo pasado y comien-

1 En efecto, el tercer Concilio mexicano celebrado en el siglo XVI, previno la siguiente: "Las imágenes que en lo *sucesivo* se construyan si fuere posible, ó sean pintadas ó si se hacen de escultura sea de tal manera que de *ninguna suerte se necesite adornarlas con vestidos.*" T. XVIII § IX.

zo del presente, sin buenos maestros ni grandes modelos que poder imitar, cultivó la escultura de imágenes formándose por sí misma. Los Coras, con sus deficiencias y todo, representan el papel de restauradores de un arte que no podía haber llegado á más lamentable extremo. Fueron tres los principales, aunque en torno suyo figurasen otros escultores de menor valía: D. José Villegas de Cora, el maestro de todos; D. Zacarías Cora y D. José Villegas que tomó por título honorífico también el apellido de Cora.

Designado en su tiempo D. José Villegas de Cora con el nombre de el *maestro grande*, seguramente por haber sido el fundador de la escuela, fué el primero en procurar la observación del natural, del que, sin embargo, sólo tomaba un pormayor para dejar después encomendado á la fantasía el arreglo de los detalles de la obra proyectada; de donde provenía la arbitrariedad que se advierte en los pormenores de casi todas sus imágenes. Buscó al mismo tiempo la verdad en el arreglo de los paños; pero, por lo que más se le estimó, fué por la gracia y belleza de los rostros, particularmente los de las Vírgenes; las cuales hizo para vestir como la mayor parte de sus demás obras.[1]

Pretendió hacer gala de tener conocimientos en la anatomía Zacarías Cora acusando los músculos y venas,

1 El grande aprecio en que se le tuvo podrá medirse por la siguiente anécdota que todavía en la actualidad refieren los escultores de Puebla: Cuentan que habiendo estado en España como diputado á Cortes el Obispo de aquella diócesis, D. Antonio Joaquín Pérez, trajo consigo á su regreso de la Península, una preciosa escultura en madera del niño Jesús, y que habiendo llamado para mostrársela á D. José Vi-

lo que no fué parte á impedir que á sus figuras faltasen con frecuencia las debidas proporciones y que pareciera que las daba más por sentimiento que por sistema fijo. En las fisonomías supo competir con su maestro. Su mejor obra fué el *San Cristóbal* con el niño Jesús, que existe en el templo de aquél santo en Puebla.

José Villegas tuvo la fortuna de que gran parte de las obras que hizo fuesen de completa talla, á diferencia de los precedentes, y en ellas supo manejar bien los paños sin que por eso dejara de caer á veces en exagerado amaneramiento, como aconteció á D. Zacarías, moviéndolos y adelgazándolos con exceso. Sus rostros gustaron menos. La *Santa Teresa* de mayor tamaño que el natural perteneciente á la iglesia de igual nombre de Puebla, ofrece buen ejemplo de paños, y la circunstancia común en todas las obras de los escultores de esa escuela, de tener un forzado fruncimiento de boca á fin de hacerla aparecer más pequeña.

Cada uno de los tres referidos artistas tuvo alguna cualidad en que se distinguió de los otros: el uno en lo agraciado de las fisonomías, éste en el mayor estudio del natural, aquél en las regulares proporciones y en haber hecho con preferencia obras de talla. Después de ellos la escuela decae y se extingue.

Laudable esfuerzo hicieron los escultores poblanos para levantar su arte; pero con eso y todo, con haber

llegas de Cora, dijole en tono de broma luego que se la hubo enseñado, que aprendiese á hacer esculturas como aquella; á lo cual el artista dió por única respuesta el partirle la cabeza á la celebrada imagen, sacándole de ella una cedulita que tenía escrito el siguiente nombre: *José Villegas de Cora.*

habido, además, por espacio de dos siglos, quienes esculpieran las estatuas y bajos relieves de piedra que adornan las fachadas de las iglesias, no puede decirse que en la Nueva España hubiera existido propiamente la verdadera escultura antes de la llegada del insigne Tolsa.[1] Con él se compensa y con exceso la privación en que estuvimos de buenos escultores; pareciendo que el genio de las artes quiso hacernos con él un resarcimiento tanto más plausible y valioso, cuanto largo había sido el tiempo en que á la escultura había dejado sin cultivadores. Tolsa no hizo gran número de estatuas, pues róbole otra arte gran porción del tiempo que hubiera dedicado á la escultura; pero bastan las pocas que dejara á poner de manifiesto sus conocimientos, su talento, su brío, su pujanza.

Además de la soberbia estatua ecuestre de *Carlos IV*,

1 Anteriormente á Tolsa había venido de España para la enseñanza de escultura en la Academia de S. Carlos, D. José Arias. D. Manuel Tolsa nació el 24 de Diciembre de 1757, en Enguera del reino de Valencia y fué discípulo de la A. de S. Carlos de Valencia; de ahí pasó á México acompañado del pintor D. Rafael Ximeno, en 1791, á encargarse de la clase de escultura de nuestra Academia.

En una copia de su retrato que hizo Ximeno y que existe en poder de D. Francisco de Garay se lee lo siguiente: "D. Manuel Tolsa, escultor de la Cámara del Rey de España, Ministro de la Suprema Junta de Comercio, Moneda y Minas; Director general de la Real Academia de San Carlos, autor de la estatua ecuestre de Carlos IV, del Colegio de Minería y de otras varias obras. Murió el día 24 de Diciembre de 1816 á los 59 años de edad." Teniendo ya formada su reputación de escultor, dedicóse á la arquitectura en la que tomó por modelo á Palladio; como consecuencia de su pericia demostrada en este otro ramo del arte, fué nombrado Director de Arquitectura en la Academia, y en Enero de 1813 concediósele el título de académico de mérito en arquitec-

orgullo legítimo de la ciudad de México, hizo las principales del tabernáculo de la Catedral de Puebla,[1] las del Reloj de la de México y algunas obras en madera. De sus esculturas sólo dos fueron vaciadas en bronce, la de *Carlos IV* y la de la *Concepción* del tabernáculo, siendo las otras que adornan éste y que representan á los cuatro grandes Doctores de la Iglesia latina, de estuco blanco, imitación de mármol; y las de la fachada de la Catedral de México, que simbolizan las tres Virtudes, de piedra. El tamaño elegido para todas es el colosal que tanto se presta á lo grandioso. Y eso es ante todo Tolsa, grandioso en las proporciones, en la concepción de sus tipos, en las posturas, en los ademanes, en los ropajes.

El caballo de la estatua del monarca español, tratada á lo clásico, es de hermosísimas formas, de movimiento natural, garboso y en extremo animado; al paso que la figura del rey, aunque ligeramente pesada, es majestuosa, su movimiento bien armonizado con el del noble bruto, y forma con éste un bello conjunto de líneas. Sobrada razón ha habido para reputarla una de las mejores estatuas ecuestres.

Distínguense las demás esculturas de Tolsa, esto es, los *Doctores*, la *Concepción* y las *Virtudes* por el movimiento que les imprime lleno de donaire y de vida. To-

tura. "Escribió de Matemáticas y de Bellas Artes muchas cosas que verán la luz pública algúndía," dice Beristain. En su matrimonio contraído en México con una mexicana tuvo cinco hijos, de los cuales cuatro fueron varones.

1 Las restantes de dicho tabernáculo fueron de su discípulo Patiño Ixtolinque.

das ellas revelan bastante personalidad á la vez que sólido estudio de lo antiguo. Si alguien se empeñase en encontrarle defectos diría que en ocasiones incurre, si bien levemente, en pesadez, en énfasis y que da á los paños ejecución berninesca.

Tiene en madera dos cabezas de Dolorosa y una *Concepción*, artísticamente coloridas.[1]

Artísticamente hemos dicho con entera conciencia, pues que no hay motivo suficiente para pretender que deba excluirse siempre el color, de la escultura. En buena hora que se proclame como circunstancia inherente de la suprema belleza de la estatuaria profana, la divina blancura del mármol ó los uniformes tonos del bronce; pero tratándose de la escultura religiosa, de la escultura cristiana, imposible es negar que le preste extraordinario realce el colorido.

Fué supremo ideal de la estatuaria helénica, la belleza de las formas en grado sumo, hasta llegar á suprimir el colorido para reconcentrar todo el valor de la obra en la forma. A ello la conducían, naturalmente, así el culto que los griegos profesaban á la Naturaleza hermosa, como el halago de los sentidos que siempre buscaron; por eso pudo prosperar tanto entre ellos el desnudo. El fin de la plástica del cristianismo, espiritualista por excelencia, y para el que la belleza de la forma suele ser pecaminosa, ha sido muy otro, él ha buscado por medio de ella tan sólo producir efectos

1 Las cabezas de las Vírgenes son las de la Profesa y el Sagrario y la Concepción existe en la de la Capilla episcopal de Puebla, y la repetición de ésta con algunas variantes que se encuentra en la Profesa, hállase en la actualidad arrumbada en el coro de dicho templo.

devotos; y si no procede sistemáticamente en contra de la forma, si la acepta muchas veces, no es en el grado que lo hicieron los helenos; y para compensar la falta de excesivo homenaje á la belleza de las formas, para equilibrar, par decirlo así, la moderación con que la emplea, halla el colorido; y siendo éste además conducente por eficaz manera á lograr la expresión, acéptalo gustoso.

Pero á más de servir el color para compensar el uso moderado de la bella forma, á más de ser muy adecuado para realzar la expresión, logra grandes efectos místicos al dar á los bultos el calor de la vida. Ni se diga que sea opuesto al arte ese realismo, esa ficción de la vida en las imágenes, porque la idealización de las formas, el pelo tratado en grupos, el brillo de la madera y otros accesorios pueden contrarrestar la excesiva ficción y denunciar la obra del arte.

Finjamos por un momento que la cabeza del Laoconte recibe colorido, y se verá cuánto aumenta su expresión de dolor. No lo necesita en verdad esa obra maestra, pues que producida bajo el influjo de las ideas griegas, no fué la expresión excesiva lo que en ella se buscó, sino ante todo la belleza y una moderada expresión. Si por el contrario, suponemos por un instante que pierdan la coloración los Cristos de Montanés, verbigracia, se podrá ver cuánto disminuye el mérito artístico de tales obras.

Razón de sobra tuvo, pues, un artista como Gibson,[1] discípulo de Canova y de Thorwaldsen, y por ende, edu-

1 Véase la Biografía de John Gibson.

cado en el más riguroso clasisismo, en no haberse desdeñado de ejecutar esculturas polícromas; razón de sobra ha habido para hacerle justicia al escultor Alonso Cano haciendo figurar su *San Francisco* de Toledo[1] al lado de las mejores estatuas clásicas; y razón tuvo, por último, Tolsa al cultivar á la vez que la clásica la escultura colorida, dando la norma de nuestra escultura religiosa.

Observación muy justa ha sido, por otra parte, la de que dichas maderas pintadas corresponden á dos artes; y que tanto como la del escultor, demandan la pericia del pintor, haciéndose á veces necesario en su ejecución el concurso de dos artistas como en el *San Ignacio* de Montanés pintado por Francisco Pacheco;[2] lo que sin duda puede añadir mérito especial á tales obras. Y estando destinadas á ocupar los altares y á ser vistas por lo mismo, de frente, cuidan sus autores de darles el mayor interés hacia tal punto, omitiendo igual esmero en los demás perfiles.

Reconocer el mérito de la escultura pintada religiosa, no es ciertamente lo mismo que pretender que pueda rivalizar en belleza con la escultura griega.

No fué fugitiva la huella que en la Nueva España dejó el insigne valenciano como escultor, y así como supo legar obras notables, formó, siendo profesor de la Academia de San Carlos, discípulos dignos de estima; el

1 *Gallery Sculpture.* William Walton. V. 2º Dicho *San Francisco* que durante muchos años se había tenido por obra de Alonso Cano, según ha demostrado recientemente el ilustre crítico de arte D. Pedro de Madrazo, pertenece al escultor Pedro de Mena.

2 Cánovas del Castillo. *Artes y Letras.*

principal de los cuales por la colaboración que tuvo en las obras de su maestro, fué Pedro Patiño Ixtolinque de raza indígena;[1] así como Mariano Perusquía y Mariano Arce ilustres escultores queretanos.[2] En las obras que emprendió rodeóse de aquellas personas que pudieron prestarle útil ayuda, y así fué como pudo aprovechar el talento de Zacarías Cora, encomendándole la ejecución de las estatuas de piedra de las torres de la Catedral de México, sin duda dibujadas por Tolsa puesto que dejan ver claramente su estilo.

Tolsa abrió paso á las dos corrientes de la escultura en México, la profana y la religiosa, la clásica y la polícroma, siendo ambas cultivadas por sus discípulos, si bien la segunda más especialmente por demandarlo así las necesidades de la sociedad y de la época.

Al fijarnos en las producciones salidas de la mano de Patiño, prescindiendo de las que hizo bajo la dirección inmediata de su maestro ó bajo su directa inspiración, se ve que no fué su continuador, sino simplemente un discípulo empeñoso y aprovechado sin el ge-

1 Nació en Ecatzingo y había sido discípulo de los primeros maestros de escultura de la Academia, D. Santiago Sandoval y D. José Arias, el segundo de los cuales hubo de desempeñar por poco tiempo el magisterio á consecuencia del extravío mental que sufrió, y por el que se le hizo volver á España á donde había dejado una hermana cuya ausencia le ocasionó la locura.

2 La buena y clásica escuela en que parecen haber sido formados esos dos artistas, hace que los tengamos por discípulos de Tolsa, mas esto no excluye el que lo pudieran haber sido de los dos primeros profesores de escultura que tuvo la Academia. Por lo demás, existe en Querétaro la tradición de que fueron discípulos de la Academia de San Carlos; tradición que nos comunicó el escultor queretano D. Diego Almaraz y Guillén.

nio del maestro. Sus obras muestran saber, empeño y finura de ejecución, pero no gran originalidad. Sabe hacer caras agraciadas y por eso en las figuras de ángeles parece hallarse en su terreno propio. Ejecutó varios en yeso y otros en madera colorida; pero de sus diferentes obras la más importante es, en nuestro concepto, el bajo relieve hecho en competencia con un escultor español[1] que revela la suma de sus conocimientos y que le valió el profesorado en la Academia. Su asunto es *Wamba renunciando la corona real.* Dicho bajo relieve está tratado á la manera de Ghiberti, esto es, con perspectiva y bultos en gradual diminución de relieve. Presenta variedad de tipos, edades y actitudes en los diversos personajes de la escena, bien arreglada por su parte, aunque sin muestras de grande inventiva. Hállanse esculturas suyas en México y en Querétaro.[2]

Hacia la segunda mitad del pasado siglo, en ésta ciudad habían trabajado algunos escultores antes de la aparición de Perusquía y de Arce, que fueron el fraile Sebastián Gallegos, cuya es la venerada imagen de la *Virgen del Pueblito*, no ciertamente notable por su belleza; el maestro Bartolico autor del *Nazareno* de Santa Clara imponente por su expresión, mezcla de dolor y dulzura,[3] y Francisco Rodríguez que hizo el *San Fran-*

1 Parece que se llamaba Canalosi y la obra que hizo representa á *Cayo Ostilio ante los muros de Numancia.*

2 Al mismo pertenecen las dos esculturas de la *Concepción* hechas para vestir, de Santa Teresa la antigua de México y la de San Antonio de Querétaro; así como las dos estatuas de la *América* y de la *Libertad*, puestas á ambos lados de la escalera de la Academia, que proyectó para un monumento fúnebre á Morelos.

3 Hay la tradición de que el *Santo Entierro* que poseen los religiosos de Santa Clara de aspecto sumamente venerable fué obra del maestro Bartolico.

cisco de la iglesia de San Antonio, y al que el autor de las "Glorias de Querétaro" dedica exagerados elogios, con ser un artista menos que mediano, lo propio que Gallegos.

Los que levantaron la plástica religiosa á inesperada altura en los primeros lustros del siglo actual, fueron los queretanos Perusquía y Arce. Conocedores de la anatomía de las formas como del dibujo, dieron un gran paso en el arte poniendo sus figuras en consonancia con lo natural y con lo bello; sin embargo de que se resienten en algo del medio en que vivieron, no el más apropiado por cierto á la prosperidad de las artes. Fuéles preciso hacer imágenes para vestir según el extraviado gusto del público, en mayor número que de talla entera; y esto aminora necesariamente la valía de su trabajo tomado en conjunto, mas no por eso cabe negar sus cualidades: las buenas proporciones que en lo general adoptaron, sus tipos nobles y hermosos, su esmero en las extremidades, su exacto y suave modelado, su colorido verdadero, la expresión, en fin, que dieron á los rostros en conformidad con el carácter de lo representado, apacible ó conmovedora, sombría ó risueña, extática ó comunicativa.[1]

Cierto que en las actitudes de vez en cuando emplean todavía los moldes hechos repitiendo las posturas convencionales sin sacudir por completo el hieratismo escultórico; cierto que en ocasiones se descubren ligeros

1 Establecieron ambos un taller en Querétaro y trabajaron unidos bastante tiempo. Designábanse en esa época, comprendiendo también á D. Mariano Montenegro discípulo suyo, con la denominación de los *tres Marianos*.

descuídos en alguna porción de sus figuras, y que buscan demasiadamente lo bello en los rostros; pero constantemente son sinceros, expresivos, religiosos y se ve que aun pertenecen al número de los hombres creyentes.

Perusquía es más fino, por decirlo así, más cuidadoso; Arce más varonil y atrevido y desecha más de sí la rutina; el primero luce en las vírgenes y en los niños, el segundo se señala en las figuras de santos; sabe expresar aquél mejor la pureza y la ternura, éste el dolor y el arrobamiento. Demuestra Perusquía en la *Purísima* de San Felipe de Querétaro hasta dónde pudo llegar su fantasía en la concepción de la belleza femenina; mientras que en la *Virgen del Socorro* de San Agustín que lleva en brazos al niño Dios, manifiesta felizmente el amor de la madre y la ternura del hijo. Es el niño de tal imagen sobremanera interesante, por su expresión, que hace que el espectador más indiferente se sienta atraído por aquella mirada, conjunto de amor, dignidad y blandura. Su *Crucifijo* de Santa Clara, de simétrica disposición que recuerda el cuadro de Velázquez del mismo asunto, tiene una musculación si moderada, exacta; palidez natural y apropiada, y el rostro tranquilo y resignado.

Por lo que toca á Arce pueden ser reputadas como sus mejores obras el grupo de la *Piedad*, de talla entera, de Santa Clara, en el que se ve el partido que sabía sacar en los paños; la *Mater dolorosa* de San Felipe, afligida sin afectación, y el *Santiago* de la Catedral en el momento de aparecérsele la Virgen en Zaragoza, de actitud arrogante, y acabada muestra de haber sabido

expresar su autor con gran acierto complexa unión de sentimientos, la sorpresa, la admiración y el arrobamiento.[1] En las encarnaciones fué tan apropiado como Perusquía; de ambos autores se precia de tener obras también Guadalajara.

Sabido es que entre los griegos usóse la policromia en la estatuaria, ya natural, como la denomina Blanc, ó producida por el color propio de las diversas materias empleadas y combinadas en ella, como el oro, el marfil, el bronce y el ébano; ya artificial ó aplicado el colorido sobre el propio de la materia que lo recibe; pero ni uno ni otro sistema puede confundirse con el seguido en las obras que examinamos, que fué casi exclusivo, puede decirse, de España, donde las artes experimentaron profunda transformación informadas por el ideal católico. Al usarse en Grecia la escultura polícroma no se cuidó de que el colorido estuviese en conformidad con el natural, puesto que dieron á las carnes color plomizo y rojo al cabello etc.; siendo de advertir además, que las dichas obras pertenecían al estilo arcaico y que cayeron en desuso cuando la plástica griega alcanzó su apogeo, dándose entonces la preferencia

1 Refiérese que habiéndole sido encomendada la ejecución de una imagen de Santiago, patrón de Querétaro, al hacer la entrega de ella reunióse el Ayuntamiento para recibirla con gran solemnidad; visto lo cual por el escultor dijo: que la obra no merecía tales honores, y haciéndola pedazos añadió, que haría una que fuese digna de su patria; promesa que más tarde cumplió regalando á Querétaro el *Santiago* que en la actualidad se venera en la Catedral, y que es obra notable. Del mismo Arce son las esculturas del templo de la Villa de Montecillo en S. Luis Potosí, entre las que descuella por su belleza un *San Cristóbal.*

á las esculturas de mármol ó bronce de un solo color; mientras que los españoles educados por medio de Berruguete en la clásica escuela de Miguel Angel, conocieron y estimaron la escultura monócroma; no obstante lo cual, se desviaron de aquella manera de sentir la escultura ajustándola á la índole del cristianismo. Por otra parte, cultivaron dicha escultura colorida no como los griegos, en los tiempos primitivos, sino en el apogeo de su desarrollo artístico, y se ciñeron á más, en cuanto al color, á imitar la verdad de la naturaleza.

Reflejada la índole española en tantas cosas nuestras, vese también de manifiesto en la manera de sentir y tratar la plástica los artistas que en México la cultivaron antes de la Independencia; los cuales, formados en la académica escuela de Tolsa, hicieron efigies coloridas lo mismo que los peninsulares, no sin que dejaran ellas impresos especiales caracteres. De la propia manera que al pronunciar el idioma de Castilla lo dulcificamos afeminándolo, así nuestros escultores cambiaron ciertos acentos vigorosos del arte español por otros más apacibles. A la extenuación de la forma corpórea, al detalle en la musculación, al profundo ascetismo, á las fisonomías demacradas por la meditación, los ayunos y la penitencia, sustituyeron la redondez de las formas, la simplificación de la musculatura, el misticismo dulce, las fisonomías bellas y agraciadas y la representación del estado beatífico y glorioso; por eso si los unos nos conmueven y como que sacuden nuestro espíritu, los otros nos atraen apaciblemente al expresar el ideal religioso.

V

Al introducirse la pintura en la Nueva España no apareció con aquellos caracteres propios de la infancia ni siguió lento y gradual desarrollo, sino que por el contrario, vino de improviso, en estado de madurez y cuando todos sus procedimientos habían sido descubiertos.[1] Comenzaba á generalizarse la pintura al óleo sustituyéndose al procedimiento tan usual hasta entonces de los frescos; por lo que la mayor parte de los cuadros que aquí se ejecutaron lo fueron al óleo, y en lienzo, en lámina ó sobre tabla, aunque también se hicieran, si bien en menor número, pinturas al temple, al pastel y á la acuarela.

El cultivo de la pintura en España fué tan considerable á partir del siglo décimosexto y su difusión tan grande, que naturalmente trascendió á aquel de sus dominios considerado como el de mayor importancia. Atendiendo á ese fecundo desarrollo por cuya virtud

1 No tomamos en cuenta á los pintores indígenas que á raíz de la conquista trabajaban en el taller del P. Gante y bajo su dirección, y cuyas obras debieron de ser rudimentales, tanto porque según todos los indicios su papel se redujo al de simples copistas, como porque los pintores nacionales que más tarde hubo, no procedieron de ellos, sino de los maestros españoles que vinieron á establecerse en el nuevo reino.

de objeto de lujo había pasado á ser la pintura en la Madre patria, casi parte de la vida común por su frecuente empleo y corriente uso, no es de extrañar que en los azarosos y rudos días de la conquista se viese en la colonia un arte que generalmente es compañera de un alto grado de cultura.

Aun no se había llevado á cabo por entero la subyugadora empresa de Cortés y ya aparece formando parte de su séquito un artista, Rodrigo de Cifuentes, á quien se ha atribuído el cuadro del *Bautismo de Magiscatzin* existente en San Francisco de Tlaxcala; de quien es muy probable sean algunos retratos del Conquistador que parecen tomados del natural,[1] y el mismo que hizo el de reciente hallazgo en que figura dicho héroe alegóricamente acompañado del santo en cuyo día triunfaron de los aztecas las huestes españolas.[2]

En el segundo tercio del propio siglo en que tal hecho se había verificado, aparece un segundo pintor (venido muy probablemente para proveer con su arte á las necesidades del culto), Andrés de Concha, de quien fueron los cuadros del antiguo retablo de San Agustín de México,[3] los del principal altar de Santo Domingo en Yanhuitlán de Oaxaca (que aun deben de conservarse en su sitio), y las pinturas que adornaron el túmulo erigido por la Inquisición en las honras de Felipe II, que representaban la Fama y la Victoria; amén de otras

1 Señaladamente el del salón de Cabildos del Palacio Municipal de la ciudad de México.

2 Existe en la Academia.

3 Destruídos en el incendio que sufrió el templo en el último tercio del siglo XVII.

que debió de haber hecho y cuya noticia, sin embargo, no ha llegado á nosotros.[1]

Algo más tarde vino con el Virrey D. Gastón de Peralta, el pintor flamenco Simón Pereyns, célebre por haber sido procesado como sospechoso de heregía pocos años antes de establecerse aquí la Inquisición, y á quien se condenó á pintar el retablo de la Virgen de la Merced de la iglesia Metropolitana, según reza su causa.[2] Suelen encontrarse cuadros suyos en la ciudad, que naturalmente se apartan de las escuelas españolas, y la Academia supone tener uno de ellos en el que se ve á la Virgen con el niño Jesús rodeada de numerosos ángeles.

1 Sigüenza y Góngora al hablar en su *Triunfo Parthénico* de los cuadros que fueron expuestos en la Universidad con motivo de las fiestas que ésta celebró el año de 1682, menciona, entre otros pintores, á Concha. Bernardo de Balbuena hace mención también de él en la *Grandeza Mexicana;* D. Dionisio de Rivera Flores en su obra sobre las honras que la Inquisición celebró por Felipe II, y finalmente, el Padre Burgoa que en su *Historia de la Provincia de Predicadores de Oaxaca* impresa en 1674, hablando en el cap. XXIV, 2ª parte, del Convento de Yanhuitlán, dice: "Para la pintura vino assí mesmo del Escurial el Apeles deste Nuevo Mundo, Andrés de Concha, tan científico en su arte, que cada imagen suya, parece idea de la naturaleza; la valentía de las líneas de relieve y sombra es con tanta propiedad que daba alma á las figuras y hízolas de lienzo sobre tablones empalmados para este retablo." Y tratando en otro lugar de las mismas pinturas, ejecutadas en 1541, agrega: "Sus obras son oy después de un siglo la mayor admiración que se halla." El mismo escritor hace saber que el citado Concha fué llevado á Yanhuitlán por el encomendero Gonzalo de las Casas, hijo del Caballero Trujillo, deudo del Marqués del Valle. Esta preciosa noticia la debemos á la amabilidad de D. José S. Pina.

2 Hemos visto tan curioso documento que original posee el señor bibliotecario del Museo Nacional, por el que sabemos que Pereyns era

En fin, al terminar el mismo siglo figura el sevillano Alonso Vázquez, procedente también de España, y á cuya pericia debiéronse algunos de los cuadros con que fué adornada la Universidad en las fiestas de 1682,[1] el del *Martirio de Santa Catarina* del palacio de los Virreyes, y el que Juan de Rua y otros discípulos que tuvo, entre quienes "introdujo muy buena doctrina," según la expresión del pintor Ibarra, aprendiesen su arte. Á este su discípulo Juan de Rua, que aun trabajaba en 1628, pertenecen las pinturas de la vida de la Virgen del retablo del templo de San Francisco en Cuahtinchán, que aun existen intactas en su sitio.[2]

Si se llegase á poner en claro que la *Asunción de la Virgen* que forma parte de la galería de pintura antigua mexicana de la Academia y el de la *Resurección de*

natural de Amberes y que en su causa figuraron como testigos otros dos pintores que entonces residían en México: Francisco Zumaya y Francisco Morales. Erróneamente se ha supuesto que la Virgen del altar del Perdón de la Catedral sea la de Pereyns, puesto que en la fecha en que se le sentenció no existía tal altar ni el edificio en que se encuentra, sino la antigua Catedral que se derribó al levantarse la nueva. Además, esa Virgen del altar del Perdón, muy bella y devota, y que no es la de la Merced, presenta todos los rasgos del estilo de Echave el viejo.

1 Describiendo Sigüenza y Góngora uno de los altares que entonces se pusieron en la Universidad, menciona dos cuadros que se colocaron en él, el uno de *San Miguel* y de *Santa Catarina* el otro, los cuales "fueron sin duda, dice, los Benjamines del excelentísimo pintor Alonso Vázquez." El P. Sariñana hace notar en su reseña de las honras de Felipe IV, que tal pintor fué de Sevilla, y que "sus obras, para mayor aprecio, fueron pocas sobre grandes." Probablemente es el mismo pintor de que habla Cean Bermúdez con alguna extensión.

2 Al estar en dicho pueblo del Estado de Puebla el pasado año de 1892, el paisajista D. José María Velasco, vió las referidas pinturas.

Cristo que existe en poder de un particular,[1] y que con aquélla tiene gran semejanza, son en realidad como verosímilmente se cree, de Alonso Vázquez,[2] tendríamos (agregando estas obras á las que acaban de mencionarse) encontradas ya las primeras hojas de la historia de nuestra pintura que hasta hoy se habían tenido por perdidas; y si bien todavía dispersas, podrían reunirse á fin de formar un todo completo con la colección de los pintores del siglo XVII en adelante, que posee la Escuela de Bellas Artes,[3] y que sería, sin duda, de gran interés así para la historia como para el arte.

1 D. José García Rubí, coleccionista de pinturas antiguas.

2 Nos inclinamos mucho á creer que tales obras pertenezcan al pintor Vázquez, por las siguientes consideraciones: primeramente hay que convenir en que una y otra son de la propia mano, pues que en las dos se notan evidentes caracteres comunes: el mismo dibujo, el mismo colorido, análogos escorzos, idéntico tratamiento de las cabelleras y unos mismos modelos que se advierte sirvieron en ambos cuadros; los cuales, por otra parte, debieron forzosamente haber sido ejecutados en México, porque no es de suponerse que desde Europa se trajeran los enormes tablones á que está adherida la tela en que fueron pintados, y cuyo material y aparejo son tan toscos como las tablas en que solía pintar Luis Juárez. A más, una antigua tradición que existe en la Academia, ha hecho que en todo tiempo se haya tenido dicha *Asunción de la Virgen* como obra de Vázquez; tradición que no es parte á invalidar el reciente sentir, según el que la *Resurrección de Cristo* es de Juan de Joanes; porque habiéndose formado este insigne pintor en la escuela romana, muerto ya Rafael, y cuando comenzaba ésta á inficionarse con la decadencia, en su estilo no aparecen caracteres del purismo prerrafaelista, sino de la decadencia, mientras que en las dos pinturas de que tratamos se ven rasgos manifiestos del prerrafaelismo, tales como la aureola en forma de almendra que circuye el cuerpo de Cristo y el de la Virgen, los angelitos semi-bizantinos, etc., que muestran ser de época anterior al artista valenciano á quien se ha querido atribuir la *Resurrección*.

3 Hemos tenido el honor de proponer, tanto al Sr. Director de la

En tal siglo en que la colonia había adquirido más incremento, con mayor motivo que en el precedente tuvieron que figurar los pintores, y así sucedió en efecto, pues durante él brillaron numerosos, algunos bastante señalados, peninsulares, criollos y aun indios.

Todos forman la antigua escuela mexicana que se divide en las escuelas de México y de Puebla, no tanto por la diversidad en el estilo de ambas, cuanto por haberse formado en dichas ciudades dos agrupaciones de pintores.

No habiendo existido entre ellos, desgraciadamente, quien hiciera las veces de los Palominos y Vasaris que tan preciosas como abundantes noticias transmitieron de los pintores españoles é italianos y de sus diferentes escuelas, y habiendo llegado hasta nosotros tan sólo algunas brevísimas líneas de escritores que por incidente se refieren á nuestros artistas, dando muy escasos datos sobre la materia, por fuerza hay que renunciar á poseer noticias personales de ellos (si no es en número muy escaso), que tan interesantes serían; y para juzgar del origen y vicisitudes de su arte y de cómo pasaban los conocimientos de unos á otros pintores, no quedan sino sus obras; y aun estas por lo que mira á los de Puebla, son en la actualidad sumamente raras por haber-

Academia, D. Román S. de Lascurain, como al Sr. Profesor de la clase de pintura, D. José Salomé Pina, que se adquieran por la misma Academia algunos de los cuadros de Concha y de Rua (puesto que se sabe dónde se hallan), á fin de completar con ellos, en vez de dejar incompleta como lo está, la galería de pintura antigua mexicana, y antes de que los especuladores en cuadros antiguos, por vil precio los compren para venderlos después en el extranjero.

se destruído ó perdido, sin que antes se hubiese procurado formar con algunas, al menos pequeña colección.[1]

No tuvieron, por dicha, tan adversa suerte los pintores de México, pues un hombre dos veces benemérito para esa escuela, por haber preservado sus obras de total pérdida y haberle dedicado al par concienzudo estudio que siempre se consultará con gran provecho,[2] D. Bernardo Couto, promovió y llevó á cabo el formar la colección de cuadros existente en la Academia de Bellas Artes, de los pintores que trabajaron en la ciudad de México durante las dos últimas centurias del gobierno de los virreyes, que permite puedan ser por ella conocidos.[3] En cuanto á los de Puebla, no obstante la pérdida de la mayor parte de sus producciones, aun quedan algunas en determinados templos ú otros sitios de dicha ciudad, por las cuales se puede formar aproximado concepto de su escuela, que parece haber tenido el mismo origen que la de México: la enseñanza de Baltasar de Echave. Sin duda los maestros españoles que allí se establecieron desde remota época, como Pedro

1 Parece ser que el pintor José Ibarra poseía la tradición de todos los principales pintores mexicanos, como se colige de estas palabras de Cabrera en su *Maravilla Americana*. Dice: "Conoció este artífice (D. José Ibarra) no sólo á los insignes pintores que en este siglo han florecido, sino aun á muchos de los que florecieron en el pasado; y de los que no alcanzó, tiene noticias individuales y seguras." Lástima muy grande es que Ibarra no consignara por escrito tan interesantes noticias ó que si por acaso lo hizo no llegaran hasta nosotros.

2 *Diálogo sobre la Historia de la pintura en México.*

3 Dista, sin embargo, de estar completa dicha colección, puesto que varios pintores del período que abarca no están en ella representados, y otros tan importantes como Echave el mozo y Juan Rodríguez Juárez, únicamente lo están por dos ó tres obras.

García Ferrer y Diego Becerra, debieron de ejercer mucha influencia sobre los pintores posteriores de Puebla, aunque sólo fuese por medio de sus obras, así como los cuadros de los Conchas y los Vázquez, si ya no las enseñanzas de éstos contribuirían á formar el gusto de los mexicanos; pero lo cierto es que unos y otros se relacionan más ó menos con Echave el viejo. Sepáranse del grupo de los pintores de Puebla, á más de García Ferrer y Becerra, Diego de Borgraf y José Luis Rodríguez Alconedo, maestros que parecen haberse formado en España. Los demás que en aquella ciudad trabajaron, esto es, José del Castillo, Juan Tinoco, Bernardino de Polo, José S. Carnero, Miguel de Mendoza, Joaquín Magón, los Talaveras y Miguel Jerónimo Zendejas, por no citar sino los más distinguidos, parece que tuvieron un mismo punto de partida, pues se pueden notar en ellos rasgos comunes de semejanza, cierto encadenamiento en que se van marcando cambios análogos á los experimentados por los pintores de México y como un reflejo de la manera que éstos sucesivamente iban adoptando.

Tuvo Baltasar de Echave las dotes necesarias para haber formado prosélitos y haber sido jefe de escuela, puesto caso que sus obras muestran bastante doctrina al mismo tiempo que variadas cualidades: ciencia de composición, buen dibujo, notable colorido, perspectiva bastante exacta, propiedad en los tipos, cuidadoso modelado y á veces riqueza y elegancia en los paños; y á él debe tenérsele, en efecto, según dejamos indicado, como el fundador de nuestra escuela antigua de pintura, por más que tal honor lo compartiese con Alonso

Vázquez. La época en que figuró y ciertos rasgos que presenta, tales como su dibujo que propende á ser rafaelesco y sus paños y manejo de pincel, que en ocasiones guardan semejanza con los de los flamencos, han hecho que verosímilmente se haya supuesto que provenía del pintor valenciano Juan de Joanes,[1] el cual reunió á los de la romana, algunos caracteres de la escuela flamenca.

Inequívocamente revelan las obras de Echave y las de los pintores inmediatos á él, las relaciones de maestro á discípulos, aunque los segundos modificasen su manera en conformidad con la índole personal de cada uno é influídos por otras poderosas causas. Estas fueron la transformación del gusto que necesariamente se experimenta aún en corto período de años; y las obras venidas de Europa, ya españolas como algunos cuadros de Zurbarán, Alonso Cano y Murillo, que aquí fueron

1 Opinión de D. Pelegrín Clavé. Véase el *Diálogo sobre la Historia de la pintura en México.* Siempre tuvimos como dudosa la versión que D. Cayetano Cabrera consigna en su *Escudo de armas de México*, según la cual una pintora de nombre Zumaya, que fué al mismo tiempo esposa de Echave, le enseñó á éste el arte; pero desde el momento en que merced á la amabilidad de D. José M. de Agreda, que nos franqueó la copia de las partidas de bautismos, casamientos y defunciones que sacó de las de la parroquia del Sagrario, encontramos las partidas de los dos matrimonios de Echave el viejo, la una de 9 de Diciembre de 1582, según la cual casó con Isabel de Ibla, y la otra de 17 de Diciembre de 1623, en que consta que lo hizo con Ana de Arrioja; toda duda para nosotros desaparece, viniendo por tierra la fábula de la enseñanza de la supuesta esposa de Echave, originada acaso por la confusión del nombre del lugar del nacimiento de éste, ó bien del de un pintor que hubo en México y figuró en la causa de Pereyns, llamado Francisco Zumaya.

repetidas veces copiados y, por lo mismo, estudiados; ya flamencas que consistieron en pequeñas láminas, muchas de ellas de Rubens, de las que se tomaban ya figuras, ya el color, ya las composiciones enteras con ligeras variantes.[1] Las mismas causas hubieron de influir con mayor razón en los pintores que en tiempo se iban alejando de Echave, aunque todos tengan por origen al ilustre artista que nos ocupa.

Poquísimas noticias personales se tienen de Baltasar de Echave, llamado comunmente Echave el viejo para distinguirlo del pintor hijo suyo del mismo nombre, á quien se designó con el de Echave el mozo; pero aun siendo escasas tales noticias son numerosas si las comparamos á las que se conservan de otros pintores de quienes no se conoce más que el nombre. Fué vizcaíno nacido en Zumaya, en la provincia de Guipúzcoa, y á más de pintor, filólogo, puesto que publicó un libro sobre la antigüedad de la lengua de Cantabria.[2] Tuvo varios hijos, dos de los cuales también fueron pintores.[3] Refiere el P. Torquemada que á la sazón que él escribía su *Monarquía Indiana* (1609), concluía Echave el retablo mayor de la iglesia de Santiago Tlaltelolco;[4] mas sábe-

1 De estas obras de Rubens son dignas de citarse las que había en el retablo mayor de la capilla de la Virgen de las Nieves, de Regina, que el capellan de dicha iglesia mandó quitar para vendérselas al coronel italiano Guccioni que aun las tiene en su poder.

2 Imprimióse en México en 1609.

3 Baltasar y Manuel; los demás fueron: Josefa, Mariana, Juan é Ignacio, habidos todos de su segunda mujer, Dª Ana de Arrioja.

4 Existió tan interesante monumento del arte antiguo hasta el año de 1883 en que, por disposición del gobierno de D. Manuel González, fué transformado el templo de Tlaltelolco, uno de los más antiguos de la República, en bodega.

se por el examen de sus obras que ya en 1601 pintaba, según lo indica su lienzo de *San Cristóbal* colosal que tiene esa fecha, y que todavía, en 1640 la actividad de su pincel no había cesado, puesto que en tal año ejecutó el *Martirio de Santa Catarina* para los dominicos de México; período durante el cual dió muestra de su actividad y honrada laboriosidad, ornamento grande en todo hombre.

Esa fecundidad suya no fué parte á impedir que sus cuadros tuviesen aquel acabamiento y detenido estudio que los hace tan agradables, sin que por eso dejara de incurrir de vez en cuando en ligeros descuídos de dibujo que en ninguna manera han de atribuirse á impericia, sino á que estando destinadas generalmente sus obras á ocupar sitios elevados en las iglesias, hacíase innecesario un acabamiento excesivo, no apreciable á bastante distancia y á la tenue luz del interior de los templos. Esto mismo hay que observar tratándose de otros cuadros de nuestros antiguos pintores en que se advierten algunos descuídos, que se han hecho perceptibles desde el momento en que, quitados de los retablos de los templos, han ido á ocupar las galerías de un museo, donde se prestan á examen prolijo. Con todo, no han de ser consideradas tales incorrecciones capaces de obscurecer las cualidades que resplandecen señaladamente en los maestros del siglo XVII, por más que sí aminoren el mérito de sus producciones.

Siendo de índole flexible Echave ostentó muy variadas cualidades; porque unas veces le vemos esmerado en las formas, otras fácil y seguro en el manejo del pincel; ya variado en los tipos y en las actitudes, ya atina-

do en el arreglo de los paños; ora hábil en el desnudo de que se dan pocos ejemplos en la escuela mexicana; ora notable colorista, hasta haber merecido ser comparado con los venecianos. Sabe dar belleza á las fisonomías cuando conviene, sin que de ello haga un recurso sistemático que lo conduzca al amaneramiento.

Descuída sí, por sistema, las figuras de segundo término, sus paños suelen ser duros ó bien confusos y falta intensidad luminosa á sus rompimientos de gloria. Sin ser débil, tampoco es excesivamente vigoroso en el modelado, así como no gusta de los fuertes contrastes de claroscuro; cosas ambas en que tanto se distinguieron los españoles. Sus cuadros, en lo general, no conmueven vivamente, si bien causan una grata impresión; y es que él no busca la expresión en alto grado, no obstante que abordó asuntos en gran manera conmovedores, cual los martirios de algunos santos en el instante de ser sometidos al tormento. Así, no es la expresión lo que más interesa en su *San Ponciano*, *San Aproniano* y *San Lorenzo*, sino el desnudo de los mártires, el carácter de los personajes que intervienen en la escena y el bello colorido de los lienzos.

Como muestra de la belleza femenil y del innegable influjo rafaelesco, bien entendido, pueden citarse los tipos de las santas y de la Virgen respectivamente, en los cuadros de *Santa Cecilia*, *Santa Isabel reina de Portugal*,[1] la *Porciuncula* y la *Adoración de los Magos*.

Encuéntrase en ésta última una figura, la del rey

1 Tal obra de Echave, muy bien conservada, pertenece á la colección de D. Antonio Gutiérrez Victory, y las demás que mencionamos las tiene la Academia.

que adora al niño Jesús, admirablemente concebida y ejecutada; su tipo, expresión, actitud y paños son dignos de un gran maestro. Son asimismo notables el colorido y ricos paños de *Santa Isabel* y de *Santa Cecilia*. Pero las mejores páginas de Echave, y al mismo tiempo sus creaciones más místicas son: el *Cristo orando en el Huerto* y el *San Francisco que recibe la impresión de las llagas;* composiciones ambas tan sencillas como bellas. Es la figura de Jesús, de la primera, tan apacible y resignada que con razón se la ha comparado á las celestes visiones de Overbeck; al paso que es imponente y majestuosa la de San Francisco, por su grande ascetismo y por la sinceridad y verdad con que está expresado el arrobador éxtasis en que se abisma el Cristo de la Edad Media.

También le pertenecen la *Presentación de la Virgen al templo* y la *Visitación*,[1] y una magistral *Concepción* que existe en el Colegio del Estado de Puebla, de ejecución vigorosa y fuerte claroscuro. Dió Echave el tamaño natural á la mayor parte de las figuras de sus lienzos, lo mismo que lo hicieron los demás pintores de la escuela.

Después de él, en orden cronológico, viene el mexicano Luis Juárez; la noticia de cuya nacionalidad ha sido transmitida por Sigüenza y Góngora, así como la de haber sido autor de las pinturas que adornaban el retablo principal de Jesús María.[2] Fuera de tan esca-

1 Tanto el *San Francisco* como la *Presentación*, ejecutadas sobre grandes tablas, las tiene la Academia en bodega y sufriendo el natural deterioro que en tales sitios experimentan las pinturas, por falta de local donde ser dignamente colocadas.

2 Sigüenza y Góngora. *Paraíso Occidental.* Dicho retablo como la mayor parte de los antiguos, ha sido destruído é ignórase el paradero de los cuadros que tuvo.

sos datos no quedan de Luis Juárez más que algunas de sus obras, hechas al parecer en el corto período que va de 1610 á 1630, no encontrándose en las mismas fechas más extremas. Varias posee la Academia de Bellas Artes, desde las pequeñas tablas de la *Anunciación* y *San Ildefonso* hasta los grandes lienzos de la *Ascención* y la *Sagrada Familia*, y en todas puede notarse cómo, no obstante su dependencia de Echave, sigue un camino que lo aparta del idealismo del maestro llevándole á un moderado naturalismo. Los tipos que elige, exclusivamente suyos; el arreglo, bastante original de sus composiciones; su sobresaliente colorido y modo con que dispone los tonos de los paños, produciendo cambiantes; la gracia que comunica á las fisonomías, y más que todo, el candor, la ingenuidad con que trata cualquier asunto, dejan ver al artista enteramente formado, con su estilo propio, y cuyas obras reflejan su inconfundible personalidad. Basta, en efecto, contemplar uno de sus cuadros para saber á quien pertenece, aun sin buscarle firma: tal es lo característico de su estilo.

Adviértese en su *Sagrada Familia* y en la *Oración del Huerto*, puntos de marcada semejanza con Echave; en la primera, especialmente por el dibujo que es de lo más esmerado de este autor, y en la segunda por el arreglo de la composición; pero en otras obras es mucho más independiente, y esto sucede en la *Ascensión del Señor*, la *Visitación*, la *Aparición del niño Jesús á San Antonio*, los *Desposorios de Santa Catalina* y el *San Ildefonso á quien la Virgen trae la casulla*.[1] Sus composiciones

1 Cuadro diverso del que antes se mencionó del mismo autor y del propio asunto, pero de dimensiones reducidas y de inferior mérito.

capitales son, á no dudar, las dos últimas, así por la originalidad de ellas, como por sus buenos paños y excelente colorido, particularmente el del *San Ildefonso.* Estas dos composiciones son tan bellas y originales que comparadas con las de los mismos asuntos de Rubens, Corregio y Murillo, no desmerecen.

Quizá pariente del anterior y muy probablemente discípulo suyo y de Echave, á juzgar por el enlace que con ambos tiene, fué José Juárez que se elevó aún á mayor altura que Luis. Grande es el período que abarcan las fechas de sus obras, pues comprenden de 1642, fecha de la más antigua, á 1698, que corresponde á la más reciente; lo cual hace suponer que en el transcurso de 56 años su producción fuése numerosa; y sin embargo, pocos son los lienzos que de él se conservan, significando esto una pérdida tanto más digna de lamentarse, cuanto raras son las cualidades que los avaloran.

Aunque siempre se mantuvo levantado y noble, siguió un naturalismo más declarado que el de Luis Juárez, que consiste en apegarse al modelo vivo sin rebuscamiento de la belleza.

Su toque es en lo general fuerte, bien entendido el dibujo y su color serio y armonioso. No en todos sus cuadros se ostenta por igual un mismo conjunto de rasgos, aunque en todos se advierte como nota dominante una noble severidad; porque en aquellos que parecen haber sido los más antiguos, los primeros que su pincel produjo, hay algo que recuerda la manera de los dos artistas que le precedieron, lo cual acontece en los de la *Vida de Santa Teresa*, la *Aparición de la Virgen á San Francisco* y la *Sagrada Familia;* pero la *Epifanía, San*

Alejo, *San Justo y San Pastor*, *San Ildefonso recibiendo la casulla* y la *Comunión de San Francisco*, son muestra de su peculiar estilo y, por lo tanto, los que dan la medida de su valer. Algunos, como el *San Ildefonso*, *Un milagro de San Francisco*, la *Comunión de San Francisco* y *Un milagro del Beato Sebastián de Orta* (tomado de Rubens con ligerísimas variantes) no están firmados, mas deben tenerse por obras de José Juárez, porque denuncian á las claras su estilo. Fundadamente háse dicho de dos de ellas que podrían figurar en cualquier museo de pintura,[1] y son los grandes lienzos de *San Alejo* y *San Justo y San Pastor*, en los que se hallan los más grandes aciertos de su pincel.

Ambas composiciones están concebidas de manera no común, figurando en primer término los santos en actitud triunfal, y en segundo, á uno y otro lado, los pasajes culminantes de sus vidas. La figura de San Alejo es verdaderamente escultórica, y lo es por dos conceptos, por estar colocada á modo de estatua y por el relieve que tiene, pues tal parece que se desprende del lienzo. La cabeza modelada á toques firmes, es de una expresión digna y devota, y el total grandioso.

Están representados en el cuadro de *San Justo y San Pastor*, los dos niños mártires asidos de la mano

1 Opinión de Clavé. (Véase el *Diálogo de la Historia de la Pintura*). La Academia de México posee las obras de José Juárez que se han mencionado, á excepción de la *Sagrada Familia* que es propiedad de la Academia de Puebla; la *Vida de Santa Teresa*, que lo es de D. Antonio Gutiérrez Victory, y el *San Ildefonso á quien se aparece la Virgen*, que se encuentra en la sacristía de la iglesia de Santo Domingo de México. Á éstas hay que agregar una excelente *Adoración de los Reyes* que pertenece á la familia Lucio.

y llevando cada uno su victoriosa palma. Dos hermosos ángeles, en la parte superior, les presentan sendas coronas, y otros, á mayor altura, desde un rompimiento de gloria, adoran al Cordero sin mancha ó derraman sobre sus infantiles cabezas copiosa lluvia de fragantes flores. Es una verdadera apoteosis, pero apoteosis digna de Prudencio, el enérgico é inspirado cantor del heroismo de aquellos pequeñuelos mártires. Las figuras de los dos niños, de mucha individualidad, son de lo más inspirado que produjo la escuela mexicana: sueltas, flexibles, naturales, vivientes, en una palabra; porque aquellos pechos respiran, aquellos miembros se mueven, en aquellas cabecitas llenas de inocencia, nobleza y elevación, hay vida.

Grande es también el mérito de la *Comunión de San Francisco*, donde están pintados un sacerdote, el que tiene la hostia, y un guerrero, de mano maestra.[1]

No hubo, á la verdad, entre los pintores mexicanos genios propiamente dichos, pero hubo verdaderos talentos; y los que con más justo título pueden reclamar tal dictado, son, sin duda alguna, José Juárez y Sebastián de Arteaga, que marcan el punto culminante á que aquí llegóse en el departamento del arte que nos ocupa.

Introdujo una novedad en la escuela Sebastián de Arteaga, el fuerte contraste de luz y sombra, el vigoro-

1 El lienzo de grandes dimensiones que recientemente fué encontrado, restaurado y puesto en la biblioteca de la Academia de Bellas Artes, por el profesor de pintura Sr. Pina, y que representa el *Martirio de San Lorenzo*, atribúyese á José Juárez. El realismo que se advierte en José Juárez acaso lo tomó del pintor Diego Becerra que vino de España en el último tercio del siglo XVII.

so claroscuro que le distingue y del que fué imitador, é imitador afortunado, el hijo de Echave. Sábese que desempeñó el cargo de notario de la Inquisición,[1] y quizá por esto quedan tan pocos cuadros suyos, pues los expedientes del Santo Oficio no le dejarían vagar para dedicarse con asiduidad á la pintura. Tres son nada más las obras que posee de él la Academia, si bien dos de gran mérito: el *Santo Tomás tocando el costado de Cristo* y los *Desposorios de la Virgen*, notable aquélla por la virilidad de la ejecución y los atrevidos efectos del claroscuro; y ésta por la sencillez de la composición, la delicadeza de las figuras y el brillante colorido. Es la tercera un *Santo Cristo* que, sin igualar el mérito de las dos anteriores lo tiene, sin embargo, por lo bien acusado del relieve y su expresión profundamente religiosa.[2]

Nada puede indicar tanto la valentía del pincel de Arteaga como el hecho de haberse tenido durante mucho tiempo por obra de su mano la insigne *Cena de Emaus* de Zurbarán, por la gran semejanza que ofrece con el *Santo Tomás tocando el costado de Cristo.*

¿De dónde procedía este enérgico pintor? ¿Vino ya de España con la suma de conocimientos que en la téc-

1 Así lo expresa la inscripción que con fecha de 1643, puso en un *Santo Cristo* ejecutado por él que conserva el cabildo de la Colegiata de Guadalupe, y que por cierto está lastimosamente retocado.

2 También del mismo autor hemos visto en la galería particular de D. Antonio Gutiérrez Victory, una *Virgen con el Niño* bastante buena, así como el retrato del Arzobispo Manso y Zúñiga, de la colección que existe en la Catedral.

3 El Sr. Pina mandó limpiar este cuadro que es uno de los más apreciados que tiene la Academia, y encontróse en él la firma de Zurbarán.

nica nuestra, ó bien aquí formóse y cambió después de estilo á la vista de los cuadros de Ribera y Zurbarán, que por entonces llegaban á la colonia?[1] Difícil de resolver es tal cuestión, y así, únicamente diremos que en el lienzo de los *Desposorios de la Virgen* se ven figuras, como las de los ángeles, que recuerdan mucho las de otros pintores mexicanos; que las que pone Arteaga en segundo término están tratadas á la manera de Echave el viejo, y finalmente, que incurre en ciertas incorrecciones de dibujo que serían de extrañar en un artista formado en la severa escuela de Ribera ó de Zurbarán.

Siguió con acierto el nuevo estilo de Arteaga Baltasar de Echave el mozo, que había nacido en la ciudad de México el 30 de Octubre de 1632, casó con Ana del Castillo y murió en 14 de Enero de 1682.[2] Donde más de manifiesto puede verse tal imitación es en el *Entierro de Cristo*, cuya bizarría de ejecución, viveza de colorido y hábil arreglo del conjunto, hacen de él uno de los lienzos más señalados de nuestra antigua escuela, á pesar de algún descuido de dibujo que desgraciadamente presenta la figura del Cristo. Las cabezas de los varones que intervienen en el sepelio del Salvador tienen casi la misma fuerza de ejecución que las de los apóstoles del *Santo Tomás* de Arteaga, y muy parecidos con-

1 De esas obras españolas traídas á México de remota fecha, posee algunas la Academia; y á más de la *Cena de Emaus* ya mencionada, forman parte de su colección dos cuadros de Ribera, uno de Alonso Cano, dos de Murillo y uno de Carreño. La colección de D. Luis Bello, de Puebla, es rica en cuadros de autores españoles, y entre ellos merece citarse un *Job* de Ribera.

2 Sepultóse en la iglesia de San Francisco. Noticias tomadas de los libros parroquiales del Sagrario.

trastes de luces y sombras. El corte dado á la cara de San Juan por medio del brazo que levanta sosteniendo una antorcha, y la brusca transición entre la luz que recibe el rostro y la sombra en que queda el brazo, son de lo más gallardo. Las figuras de las santas mujeres recuerdan el tipo flamenco, lo cual nada tiene de extraño en un autor familiarizado con la pintura flamenca, según lo demuestran las que Echave ejecutó en la sacristía de la Catedral de Puebla, que representan el *Triunfo de la Iglesia* y el *Triunfo de la Religión*, y que fueron tomadas de dos preciosas láminas de Rubens,[1] no sin haber hecho el pintor mexicano algunas apreciables modificaciones al trasladarlas en grande. El tercer lienzo que hace juego con los otros dos y representa análogo asunto, es probable fuése en su totalidad original de Echave por el diverso modo de estar entendida la alegoría, no tan felizmente como en los dos primeros, donde se ven el atrevimiento, la riqueza, la elegancia, el acierto, en fin, con que el gran pintor flamenco concebía lo mismo las alegorías religiosas que las mitológicas. Hubo, en verdad, no escaso mérito en el desempeño de tales lienzos, atendidas su firme ejecución, grandes dimensiones y atinadas variantes. Obra también del mismo autor es el *Martirio de San Pedro Arbués* que juntamente con el *Entierro de Cristo* conserva la Academia.[2]

1 Propiedad actualmente de D. Alejandro Ruiz, ilustrado coleccionista de obras de arte residente en la ciudad de Puebla.

2 Todavía más que las obras de los cuatro anteriores pintores, escasean las de Echave el mozo; y la explicación de su rareza nos la suministra el hecho de que teniendo dichas obras bastante semejanza con los cuadros españoles, como tales han sido vendidas y llevadas al ex-

Después de estos cinco principales maestros, los Echaves, los Juárez y Arteaga que supieron elevarse á bastante altura, el arte comienza á decaer, iniciándose tal decadencia con Cristóbal de Villalpando (1649?–1714) y Juan Correa, los dos contemporáneos y que figuraron en la plenitud de sus facultades artísticas en los primeros lustros del siglo décimoctavo.[1] Uno y otro ofrecen mucha semejanza por la facilidad y soltura del pincel, el toque todavía de cierta firmeza, el colorido serio, y por los vastos trabajos que desempeñaron.

De las obras relativamente pequeñas de Villalpando, hemos visto la *Presentación de la Virgen* y los *Desposorios*, de propiedad particular;[2] y la *Sagrada Familia*, la *Serpiente en el Desierto* y la *Transfiguración* en la Cate-

tranjero. Véase lo que el Dr. Lucio dice á este respecto en su opúsculito titulado *Reseña histórica de la pintura mexicana*: "Los grandes precios á que han llegado algunas obras de los antiguos artistas españoles han despertado la codicia de los especuladores, y la creencia de que aquí vinieron antiguamente muchas pinturas de España, ha hecho que toda pintura antigua de algún mérito, y aun sin mérito, que han podido adquirir, haya sido exportada y remitida á Europa para venderse. Yo he visto salir en estos tres últimos años (escribía en 1864) *muchos centenares de pinturas, la mayor parte mexicanas*, aun cuando los exportadores las calificaban de europeas. Las revoluciones por que ha pasado últimamente el país, han cooperado excesivamente á la pérdida de las pinturas mexicanas: muchas han sido destruídas al derribarse los altares de las iglesias que se han vendido; otras han sido ocultadas por los mismos religiosos ó por los encargados del Gobierno, y el fin de todas estas, si se suponen de algún mérito, ha sido ó será el de ser remitidas á Europa, á consecuencia de la opinión común de que en México no se pagan ni aun medianamente las obras de arte."

1 Casó Villalpando en 1669 con Dª Maria de Mendoza y tuvo dos hijos, el Bachiller Carlos que fué también pintor y Cristóbal que fué el segundo. Al primero sirvióle de padrino de bautismo Echave el mozo.

2 Existen en la galeria de Cabrera, de Puebla.

dral de Puebla.[1] De Correa quedan también algunos cuadros de caballete y entre ellos es digno de citarse un *Crucifijo* que existe en la sacristía de la Catedral de Querétaro.[1] Pero sus obras de mayor empeño y en las que por lo mismo, deben ser ambos estudiados, son las grandes pinturas decorativas de la cúpula y pechinas de la capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla, en que están representadas la *Gloria* y cuatro mujeres del Antiguo Testamento, por Villalpando; y los cuadros murales de la sacristía de la de México, debidos unos también al propio Villalpando, que son la *Inmaculada Concepción* y el *Triunfo de la Iglesia*, y los otros á Correa, que tienen por asuntos la *Coronación de la Virgen*, la *Lucha de San Miguel con el dragón* y la *Entrada de Jesús á Jerusalén.* Antes no habían sido ejecutados lienzos de tan vastas proporciones como éstos, en cuyo desempeño, por otra parte, dejaron sus autores reflejos de la sombría y triste religiosidad de las pasadas edades.[3]

El conjunto de cada cuadro, difícil por las numerosas figuras que demandaba y por los grandes espacios que tenían que ser llenados, es apropiado, grandioso é imponente; las escenas están bien concebidas é interpre-

1 La Academia posee de Villapando un *San Francisco en el desierto.*

2 Al verlo nos asaltó el temor de que no permanezca mucho tiempo en aquel sitio, por la poca estima que nuestro clero actual muestra por la pintura, que ha hecho que paulatinamente se hayan ido destruyendo los antiguos retablos, en muchos de los cuales habla buenas pinturas, para sustituirlas por míseras estatuas vestidas de trapo y encomendadas á los más torpes artífices.

3 Obras de Juan Correa son también el medio punto del coro de la Catedral de México, cuyo asunto es un pasaje del Apocalipsis y los cuadros del Purgatorio que están en el exterior del mismo coro. Para el convento de carmelitas de San Joaquín, cerca de Tacuba, pintó bastante.

tadas con elevación; los grupos hábilmente dispuestos y distribuídos, y hay inventiva y gran movimiento en aquella muchedumbre terrena ó de espíritus celestes, en aquellas oleadas de bienaventurados, ángeles, santos y vírgenes; y más que todo, un sello religioso profundamente impreso en el conjunto. Pero la tonalidad dominante es excesivamente severa, y por lo mismo, poco adecuada para asuntos que, como los de la *Concepción*, la *Coronación de la Virgen*, el *Triunfo de los ángeles y el de la Iglesia*, piden abundancia de luz, aereosidad y alegría. El empleo de grandes masas de sombra y los tintes opacos y sombríos, no cuadran en escenas de gloria ó que pasan en el éter y en luminosas esferas. Por eso diríase que aquellos sombríos lienzos fueron trazados más bien que con el jubiloso pincel del artista que enaltece el triunfo, con el de quien hubiese intentado dar gráfica representación á escenas tétricas de penitencia ó de muerte. Alguna más aereosidad se nota en la decoración de la cúpula de la Catedral de Puebla, aunque su colorido también se resienta de tonos tristes.

Por la misma época que los anteriores, floreció el pintor Juan Rodríguez Juárez que entre sus contemporáneos gozó de gran renombre hasta haberle apellidado el Apeles mexicano. Fué sobrino de José Juárez y hermano de otro pintor, Nicolás Rodríguez Juárez,[1] y murió el 14 de Enero de 1728 á la edad de 52 años.[2] El

1 Ambos fueron casados, el primero con Dª Juana Montes de Oca, y el segundo con Dª Josefa Ruiz. Éste, habiendo enviudado, abrazó el estado eclesiástico.

2 La noticia de su fallecimiento está tomada de la *Gaceta de México*, correspondiente á dicho mes y año.

viajero piamontés Beltrami, que vino á México por los años de 24 y 25 del presente siglo, tributóle excesivos elogios al decir de él que tiene mucho de los Carraccis[1] y que los excede en dibujo y colorido. No llegó á tanto, ciertamente, Rodríguez Juárez, si bien en sus manos se sostuvo á cierta elevación la pintura mexicana, impidiendo que descendiese al grado que en las de Ibarra y Cabrera. Ejecutó bastantes obras en México, Tepotzotlán y Querétaro. Fué original y variado, elevado á veces, á veces acertado en las agrupaciones. Empleó indistintamente dos tonalidades diversas: la una severa, siguiendo á los maestros que le precedieron, la otra de tintas más brillantes, sin que, á ciencia cierta pueda decirse que él fuera el introductor de éste segundo colorido, supuesto que pintores contemporáneos suyos ó más antiguos también lo usaron, como Juan Correa y José Arellano.[2]

Para el convento de jesuitas de Tepotzotlán pintó la serie de cuadros de la vida de la Virgen[3] y los de las vi-

1 Fundadores de la escuela boloñesa. Véase *México Independiente* por Tadeo Ortiz.

2 Se puede citar en ese género, del primero, su *Santa Catarina* de la Academia, y de Arellano *San Miguel aherrojando á Satanás*, fechado en los últimos años del siglo XVII, y propiedad del profesor de grabado D. Luis Campa.

3 Estos cuadros son de historia: con ocasión de las frecuentes visitas de que es objeto el ruinoso convento de Tepotzotlán, ocurriósele á uno de tantos visitantes, en los últimos años del gobierno de D. Manuel González, adjudicarse el edificio y posesionarse de esas y otras pinturas allí existentes, á fin de venderlas á buen precio, en la creencia de que podrían ser de gran valor; sabido lo cual por el gobierno del Estado de México, en cuya jurisdicción se encuentra aquel pueblo, alegando sus derechos jurisdiccionales, apresuróse á tomarle la delantera al susodi-

das de San Francisco y San Antonio para el convento de éste nombre en Querétaro. En México quedan de él la *Vocación de los Apostoles*, la *Tempestad en la barca*, la *Transfiguración* y la *Ascensión*, recientemente colocados en el interior del templo de la Profesa; y en la Catedral, todas las pinturas de la capilla de los Reyes, entre las que se destaca por su esmerada ejecución é innegable mérito la *Adoración de los Reyes* que ocupa la parte céntrica del suntuoso retablo.

Lo que desde luego despierta el interés en ésta composición es su ordenamiento, hecho con arte y buen gusto. Bajo ruinoso pórtico á que da acceso una elevada escalinata, se ve á la Virgen que teniendo al Niño en su regazo lo presenta para ser adorado. Puesto ante él de rodillas uno de los reyes, al mismo tiempo que rinde el homenaje de su adoración, muestra los tesoros que le ofrece señalando una grande arca que es conducida por dos vasallos, cuyo esfuerzo para sostenerla indica la riqueza de los dones. En el lado opuesto á tal grupo, aparecen dos guerreros con la vista hacia el es-

cho denunciante en la cuestión de los cuadros; y al efecto nombró dos comisionados que violenta é inesperadamente fueron á inventariar las pinturas, siendo á los pocos días arrancadas de su sitio, cortadas de sus marcos, enrolladas y conducidas á Toluca. Examinadas á poco por peritos, resultó lo que era de esperarse, esto es, que aunque interesantes y de no escaso valor desde el punto de vista de la historia del arte mexicano, como medio de especulación, no valían gran cosa. Por lo cual después de haber permanecido enrolladas en el Instituto de Toluca, sirviendo de enojoso estorbo, han sido á la postre devueltas á sus legítimos dueños: los que temerosos de una nueva alucinación, han dejado las cosas en tal estado, sin colocar los lienzos en sus respectivos sitios. Libráronse tres de ellos de la odisea y fueron la *Anunciación*, la *Circuncisión* y la *Huída á Egipto*.

pectador, uno de los cuales es retrato del mismo Rodríguez Juárez; y en el fondo los otros reyes, seguidos de numeroso y brillante cortejo con flámulas, banderas y otras insignias.

No es sólo el arreglo de la composición lo que produce el agrado con que se contempla este lienzo, sino los tipos apropiados y bellos (algunos murillescos como el de la Virgen y el Niño), las actitudes variadas, naturales y elegantes; la gracia de algunos detalles como el infantil movimiento con que el Salvador tiende las manecitas hacia el personaje que lo adora; el simulado esfuerzo de los que conducen los dones; la natural curiosidad del pueblo significada por medio del muchacho que levantado en alto y asido de ruinosa columna presencia el espectáculo.[1]

La gracia es cualidad de Rodríguez Juárez que supo expresar en otros varios cuadros, señaladamente en el de la *Huída á Egipto* del convento de Tepotzotlán, uno de los mejores que su pincel produjo.[2] Por el contrario, no es de los más felices el de la *Asunción de la Virgen* del retablo de la iglesia Metropolitana, pues á más de ser muy inferior á la *Adoración de los Magos* del mismo, adolece del inconveniente de no estar escorzadas las figuras, sino tratadas como si hubiesen de ser vistas abajo, perdiéndose, por lo mismo, mucha parte del efecto á la grande altura en que está dicho

1 En nuestro concepto tal obra fué ejecutada con mucho más brillo que lo que prometía el boceto de la misma, que posee la Academia.

2 Del propio Rodríguez Juárez es otra *Huída á Egipto* que existe en la iglesia de la Congregación de Querétaro, aunque no tan bella como la de Tepotzotlán.

lienzo. De menor importancia son los demás del retablo, trazados de la manera sumaria y como abocetada que fué más tarde tan del gusto de Ibarra.

En la ejecución fué poco garboso, y quizá por eso Ibarra que le sucedió, obedeciendo á natural reacción procuró dar soltura á su pincel, si bien á costa de otras cualidades que hacían estimable á su antecesor, pues en el modelado fué más suave que éste y menos variado y armonioso en el colorido. Dióle al color viveza sacrificando el claroscuro, y alcanzó la soltura á costa de la corrección de la forma. Síntomas inequívocos de que el descenso en la pendiente de la decadencia iba haciéndose más sensible á medida que transcurría el tiempo, y que los conocimientos se transmitían de unos á otros pintores.

Nació en México José Ibarra en 1688 y murió el 21 de Noviembre de 1756. Fué discípulo de Juan Correa y tuvo gran aceptación en su tiempo. Llamósele el Murillo mexicano, así por el parecido que en lo físico tenía con el insigne sevillano como por haber tratado de imitarle.[1] Según queda dicho, conservaba la tradición de los pintores mexicanos, desgraciadamente perdida.

1 Las fechas de su nacimiento y defunción las hemos tomado de *El Diario de sucesos notables*, escrito en el siglo pasado por D. José M. de Castro y Santa-Anna. En el mismo se lee que á José Ibarra se le enterró en la iglesia de Santa Inés, con asistencia de un numeroso concurso. Su mujer llamóse Ana María de los Ríos. Por la época en que vivía llegaban al virreinato cuadros de Murillo como lo comprueban, además del muy conocida dicho de Palomino referente á este punto, los que aún existen en México que proceden de entonces, y son: *San Juan Bautista bebiendo agua en una roca*, *San Juan de Dios sostenido por un ángel*, de la Academia; la preciosa y codiciada *Virgen de Belén*, de la

Fué desigual en su obras, y de él para adelante la escuela cambió completamente de color y en general de estilo.

Entre sus producciones merecen citarse las cuatro grandes tablas de la Academia en que están representados los pasajes de la vida de Cristo que se relacionan con la Samaritana, la Adúltera y otras dos mujeres del Evangelio; y ocho laminitas que la misma conserva, cuyos asuntos son también escenas de la historia del Salvador unos, y otros de la de la Virgen. Son las primeras notables por el ordenamiento de las figuras y por algunas cabezas bien concebidas y de buena expresión; y las segundas, por su ejecución fina y la frescura del color. También el arreglo que se observa en la laminita de la *Circuncisión* es afortunado; pero hay que convenir en que á aquéllas y á éstas falta riqueza y armonía en el colorido.

En la Catedral de Puebla existen obras del mismo pintor dignas de mencionarse como la *Asunción de la Virgen*, *San Miguel ofreciendo el templo á la Virgen* y otras alegóricas; mas aquellas que marcan el apogeo de su talento son los dos lienzos de *San José dando gracias por el reverdecimiento de la vara* y los *Desposorios de San José*, de propiedad privada;[1] composiciones ambas tan felices como originales: de gran sentimiento, buen cla-

Catedral, regalo que á ésta hizo el arzobispo D. Manuel Rubio y Salinas, y otros que se encuentran en casas particulares; y en Guadalajara once cuadros murales de la vida de San Francisco que están en el Liceo de Varones, y la famosa *Concepción*, de la Catedral. La vista de ellos pudo haber formado el gusto de Ibarra y proporcionarle la ocasión de imitar más ó menos felizmente al pintor sevillano.

1 Pertenecen al presbítero D. Antonio Plancarte y muy probablemente fueron de la colección de la vida de San José que Ibarra pintó

roscuro y colorido suave, jugoso, variado y diverso, por tanto, del que generalmente empleaba, pobre, de tonos fuertes y de escasas medias tintas. Las figuras principales, bien estudiadas, son bellas y graciosas, y el conjunto convida á posar en él con sumo agrado la vista. El cuadro de los *Desposorios* tiene la particularidad curiosa é interesante de estar retratado el mismo Ibarra en el espectador que presencia la ceremonia, apoyado en el sitial que detrás de San José se halla colocado. En la pintura de retratos tuvo también reputación,[1] y algo más de lo que en este género hizo puede verse en uno de sus cuadros de la Catedral de Puebla, en que retrató al cabildo eclesiástico, siguiendo el ejemplo dado antes por Correa[2] y después muy seguido por otros, de poner arrodillados en filas de cierta monótona simetría ante la imagen de algún santo, á algunas importantes corporaciones eclesiásticas ó civiles.

Exageró los defectos de Ibarra é incidió en otros nuevos Miguel Cabrera, porque es más incorrecto en la forma, olvida más el estudio del natural, le falta solidez en la ejecución, el color redúcelo á cinco é seis tintas repetidas hasta caer en monotonía; en la perspectiva es débil, y como compositor no se sostiene á mucha altura; con eso y todo, grande fué la boga en que estuvo durante su vida y aún hoy mismo no ha acabado su prestigio. Las comunidades religiosas solicitaban á porfía sus obras, los particulares deseaban tener cuadros suyos,

para la iglesia de Santa Inés. En el Museo Nacional hay un *Jesús entre los doctores* que parece ser de la misma colección.

1 Véase el *Diario de sucesos notables* citado antes.

2 En uno de sus grandes lienzos de la sacristía de la Catedral de México.

la Universidad le confió importantes trabajos, nombróle su pintor de cámara el arzobispo Rubio y Salinas, y, cuando en 1753 varios pintores trataron de fundar la primera Academia de pintura, designáronle á él para presidente perpetuo de la misma. ¿Cómo, pues, explicar el gran concepto en que se le tuvo? La razón puede hallarse en el mal gusto reinante, mal gusto que en determinadas épocas ha llegado hasta levantar sobre el pavés á un Góngora ó ha hecho que se anteponga y prefiera un Lucas Jordán á un Claudio Coello. Pero hay algo más que explica la gran aceptación que Cabrera tuvo, y es, que *pintó bonito*, esmerándose en la ejecución de las caras aun cuando descuidaba el resto, y empleando un colorido de tonos claros accesible al vulgo.

A su fama han contribuído su actividad y extraordinaria fecundidad demostradas con lo mucho que produjo, pero más particularmente con haber pintado los 34 grandes lienzos de la vida de *San Ignacio* y otros tantos de la de *Santo Domingo*, en el corto período de catorce meses.[1] En realidad no es de sorprender tal hecho, si se atiende, por una parte, á su estilo inacabado, y por otra, á que precisamente en esos cuadros extremó su

1 En los dichos cuadros de la *Vida de San Ignacio* que aún existen en poder de los felipenses de México, se lee que se comenzaron el 7 de Junio de 1756 y se concluyeron el 27 de Julio de 1757. Una repetición de la misma serie de cuadros pintó Cabrera para el convento de jesuitas de Querétaro que aunque trunca, actualmente se halla en el Colegio civil de aquélla ciudad; y algunos de los de la *Vida de Santo Domingo* los tiene la Academia, habiendo sido destruídos los restantes al ser convertido temporalmente en cuartel el convento de Santo Domingo.

estilo; siendo éstos, por lo tanto, de lo menos bueno que de tal autor hemos visto. Hay que agregar la observación de que en su taller trabajaban otros pintores,[1] que naturalmente le ayudarían en sus más laboriosos encargos. Por lo demás, no es la cantidad de las obras de un artista ni el aceleramiento en concluirlas, lo que da la medida de su valer, sino la calidad de ellas, así sea reducido su número. A ser de otra manera, habríase proclamado ya á Luca *Fa presto* el primer pintor del mundo, y la crítica tendría relegadas al olvido obras como la *Santa Forma* de Claudio Coello, por haber sido hechas, si con gran perfección, con paciente detenimiento.

Entre los numerosos trabajos de Cabrera, el que en nuestro concepto muestra haber sido desempeñado con más diligente propósito, es la serie de cuadros que forman el *Vía Crucis* de la Catedral de Puebla, cuya facilidad de factura, colorido fresco y dulces fisonomías, especialmente la del Cristo, que parece inspirada en la del Salvador del *Pasmo de Sicilia*, por la grande semejanza que con ella tiene[2]—constituyen sus más apreciables cualidades, sin que dejen de notarse en esos mismos cuadros los característicos defectos del artista.

1 Entre ellos Aleíbar y Arnaez.

2 A propósito de esto, véase lo siguiente que se lee en la *Gazette des beaux-arts*, correspondiente al 1º de Marzo de 1893: "Háse advertido ya de tiempo atrás, que la cabeza del Cristo del *Pasmo* la tomó Rafael de un grabado de Martín Schœn, denominado *Portement de croix*." Si por su parte Cabrera no se inspiró en agena obra al pintar el Cristo del *Vía Crucis* de la Catedral de Puebla, hablaría eso muy en su abono por ser dicha figura muy bella.

También son dignos de mencionarse el retrato de una hija suya en traje de religiosa, por el empeño con que está hecho,[1] y el *San Anselmo*, de la Academia, por la bien estudiada cabeza y el carácter que dió al personaje, apartándose de sus tipos convencionales. Juntamente con el de *San Anselmo* pintó para la Universidad, los cuadros de *San Bernardo*, *San Buenaventura*, *Santo Tomás de Aquino* y *Duns Escoto;*[2] y el del *Apocalipsis* que posee la Academia. Otras muchas obras suyas podrían citarse, pero la lista resultaría interminable, toda vez que no hay ciudad de la República de cierta importancia que no posea algunas, habiéndolas dejado en quietud los especuladores en cuadros por no ser fruto que despertara su codicia.

Nació Miguel Cabrera en la ciudad de Oaxaca el 27 de Mayo de 1695 y murió en México el 16 de Mayo de 1768. Casóse con Dª Ana Solano y tuvo varios hijos.[3] Fué discípulo de Juan Correa y autor de un estudio

1 Pertenece á la galería de D. Antonio Gutiérrez Victory.

2 Actualmente están en el Museo.

3 Fueron los siguiente: María de la Luz, María de Jesús, María Ignacia, María Gertrudis, María Luisa, Bernardo y Rafael. Dos de sus hijas entraron al convento de Capuchinas españolas de México; lo que ha dado motivo á D. Bernardo Couto para inclinarse á creer que no era Cabrera indio zapoteca como algunos han supuesto; pues siendo la comunidad de capuchinas españolas tan estricta en la observancia de sus reglas, no habría admitido en su seno á dos hijas de indio, y tanto más cuanto que en la misma ciudad había un convento de capuchinas indias. Además, en los retratos que pasan por ser de Cabrera si se le ve de tez cobriza, no tiene, en cambio, los caracteres peculiares del tipo indígena. Copia de las partidas de nacimiento y defunción de Cabrera posee D. José M. de Ágreda; y su testamento que existe en el Protocolo del Ayuntamiento de México y fué encontrado gracias á las diligentes pesquisas del propio Sr. Ágreda, dice en su comienzo: "En el

sobre el cuadro de la *Virgen de Guadalupe*.[1] Se conservan varios retratos suyos pintados por él mismo.[2]

Mucha semejanza con su estilo ofrece el de los pintores Morlete Ruiz, Vallejo y Alcíbar, si bien, los dos últimos tienen más personalidad; aquél, sobre todo, en las agrupaciones y éste en el difícil arte de saber trasladar al lienzo el modelo vivo. Pintó Francisco Antonio Vallejo grandes cuadros murales, como no se habían vuelto á ejecutar desde Villalpando y Correa, que aun se conservan en sus respectivos sitios. La *Pentecostés* y la *Sagrada Familia acompañada de ángeles*, para la sacristía del colegio de San Ildefonso; la *Asunción de la Virgen* y el *Apocalipsis* para la Enseñanza; el cuadro votivo de la Universidad en que está representada la Virgen acompañada de los santos patronos de los estudios y en que se ven puestos de rodillas el pontífice Clemente XIV, el rey Carlos III, el arzobispo Lorenzana y el virrey Bucareli;[3] y, finalmente, los lienzos de la *Pasión* para

Nombre de Dios Nuestro Señor Todopoderoso. Amén. Sea notorio á los que el presente vieren, cómo Yo, D. Miguel Cabrera, Profesor del Noble Arte de la Pintura, Natural de la ciudad de Antequera, en el Valle de Oaxaca, Vecino de esta corte de México, etc."

1 Dicho estudio, que suscribieron juntamente con él los pintores Manuel Osorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Antonio Vallejo, José Alcibar y Ventura Arnaez, dióle por título: *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, de México*. Imprimióse en 1756.

2 Hemos hecho á un lado el juicio del italiano Bertrami sobre Cabrera por estar lleno de absurdas hipérboles encomiásticas.

3 Mandó pintar tal lienzo el Claustro en 1774, con motivo de haber obtenido Carlos III del Papa, que se agregase á la letanía de la Virgen la deprecación: *Mater inmaculata*.

una capilla del templo de San Diego. Son los mejores los de San Ildefonso y la Universidad, que presentan, á más de los caracteres propios de Vallejo, esto es, la dulzura de las fisonomías, las buenas agrupaciones, los amplios espacios, el empleo de numerosas figuras, la armoniosa variedad de los conjuntos; mayor esmero de factura y una tonalidad platina muy agradable. Es quizá menos incorrecto que Cabrera, pero en la ejecución es tan suave como él. La Academia tiene una *Concepción* de Vallejo, de agraciado rostro y bella entonación platina.

La excesiva suavidad de ejecución en que habían caído los pintores mexicanos de la segunda mitad del siglo XVIII, se encuentra por excepción evitada por uno de ellos, por José Alcíbar, que en el *Patrocinio de San José* que le ecomendara la comunidad de felipenses de México, dió muestra de energía en el pincel y de saber trasladar al lienzo la verdad del natural, retratando en ese cuadro á dichos eclesiásticos. Alguna habilidad desplegó además, en el arreglo de grupos y actitudes para haber logrado destruir, hasta cierto punto, la monótona uniformidad de la doble fila de figuras arrodilladas. De buen ordenamiento son otras dos obras suyas, la *Santa Cena* y *Jesús con la cruz á cuestas*, pero de colores fuertes y nada armoniosos.[1]

Vallejo y Alcíbar figuraron como profesores de la

1 De las tres obras de Alcíbar que se han mencionado, la primera existe en la Profesa, la segunda en la Catedral y la última en la sacristía de la iglesia de S. Joaquín, cerca de Tacuba. En torno de los maestros principales que analizamos, figuraron otros pintores, cuyos no mbre podrán verse en la lista que más adelante se pone.

Academia de San Carlos al inaugurarse los estudios en Noviembre de 1781, y el segundo, que aun vivía en 1799, alcanzó no sólo á los primeros profesores de pintura venidos de España, Aguirre y Acuña, sino á Ximeno que sustituyó á D. Cosme de Acuña.[1]

Provechosa para el arte fué la presencia de tales maestros (excepción hecha de Acuña que no dejó huella de su paso), cuando iban ya desapareciendo los últimos pintores mexicanos. En poco les habrían aventajado á éstos si se hubiesen limitado á dejar muestra de su saber en cuadros portátiles; pero su mérito ha de estimarse por la pintura de ornato que ejecutaron al temple. Los trabajos de tal género que dejó D. Andrés Ginés de Aguirre, son los de la bóveda del bautisterio de la parroquia del Sagrario, en cuyos cuatro compartimientos puso los bautismos de Cristo, San Agustín, Constantino y San Felipe de Jesús, todos de buena concepción, fino colorido y cuidadosa ejecución.[2] Escasos fueron los cuadros portátiles salidos de su mano, con todo, suele encontrarse uno que otro, y nosotros hemos logrado ver un *San Nicolás* de tamaño natural de muy inspirado rostro, perteneciente á una galería privada.[3]

Tuvo Rafael Ximeno más fecundidad y fué más de-

1 Aguirre y Acuña llegaron en 1785 y Ximeno en 1792. Acuña regresó bien pronto á España, pretextando que en la colonia no podía enseñarse la pintura.

2 Ejecutólos en 1791, y sólo se conservan en buen estado el *Bautismo de Cristo* y el *de Constantino*, pues los otros dos han sido torpemente retocados.

3 Es propiedad de D. Antonio Gutiérrez Victory. Parece que D. Andrés Ginés de Aguirre falleció en México al comienzo del presente siglo.

corador que Aguirre, y como tal ha de juzgársele puesto que en ello estriba su principal mérito. Por algunas pinturas al óleo que hizo para las iglesias de Jesús María, la Profesa, la capilla episcopal de Puebla y alguna otra, no puede formarse de él muy elevado concepto, pues aunque muestra alguna originalidad y cierta escuela, sus tipos suelen ser duros y faltos de nobleza, su dibujo nada escrupuloso, el relieve débil y los colores que emplea fuertes y desagradables; pero todos estos defectos se aminoran en sus decoraciones de muros, bóvedas y pechinas, por la naturaleza misma de la pintura al temple, su carácter decorativo y la distancia á que ha de ser vista; luce, por otra parte, en ella nuestro artista, muy apreciables cualidades: facilidad para los trazos garbosos, riqueza imaginativa, movimiento en las agrupaciones, aereosidad y, más que todo, conocimiento de la perspectiva ascendente que tan grandes efectos produce en las decoraciones de bóvedas. Sus principales trabajos de este género fueron ejecutados en la capilla del Señor de Santa Teresa[1] y en la cúpula de la Catedral en que representó la *Asunción de la Virgen*, que es su obra culminante y que hace de Ximeno el más notable de nuestros artistas decoradores.[2]

Discípulos suyos y de Aguirre fueron Juan Saenz,

1 Destruyéronse tales pinturas al derrumbarse la capilla en el terremoto de 1845. Representaban pasajes alusivos á la historia de la imagen ahí venerada. El boceto que hizo para la pintura del ábside lo tiene la Academia. El mejor cuadro al óleo de Ximeno es en nuestro concepto, el retrato de D. Jerónimo Antonio Gil que posee la misma Academia.

2 Ximeno que aun vivía en 1824, contrajo matrimonio y murió en México.

José M. Vázquez y José Antonio Castro, los cuales lo habían sido también de los primeros profesores que desempeñaron las clases de pintura en la Academia; no siendo, por lo mismo, extraño encontrar en las telas de estos discípulos rasgos de la antigua escuela unidos á los de los nuevos maestros. Saenz fué colaborador de Ximeno en los trabajos de la cúpula de la Catedral, y á él pertenece el hermoso grupo de *San Miguel y los ángeles rebeldes*, así como los dos grandes cuadros murales al óleo de la iglesia de la Soledad, de la *Invención de la Cruz por Santa Elena.* Vázquez pintó la *Anunciación* y *Jesús con los niños* para la iglesia de Loreto y *San Antonio sostenido por ángeles* para la capilla del Sagrario; y finalmente, Castro, en quien se advierte más originalidad, una alegoría alusiva á la alianza que España contrajo con Inglaterra á principios del siglo en contra de Francia.[1]

Estos discípulos aventajados de pintura y los de los otros ramos, que figuraron en la misma época, fueron indicio inequívoco de la buena marcha que habría seguido la escuela de Bellas Artes, á no haberlo estorbado la lucha por la Independencia primero, y más tarde nuestras esterilizadoras guerras civiles.[2]

El primero de los pintores que en Puebla florecieron y del que se tenga noticia cierta es Diego de Borgraf,

1 Dicho cuadrito forma parte de la galería de pintura antigua de la Academia. Castro, que juntamente con el escultor queretano Acuña, fué encargado poco después de consumada la Independencia, de la Academia de dibujo de Guadalajara, debe de haber pintado algo para aquella ciudad.

2 Suspendiéronse totalmente los estudios en la Academia de S. Carlos desde fines de Diciembre de 1821 hasta Febrero de 1824.

uno de cuyos cuadros lleva la fecha de 1635. Poquísimo, casi nada es lo que de él se sabe, y en cuanto á sus obras sólo dos hemos logrado ver: una *Concepción* en el Colegio del Estado y un *Calvario* en la sacristía de la parroquial de Cholula. Háse hecho también mención de un *San Francisco* suyo de aspecto ascético y sombrío.[1] Aun cuando algo deslavazado en sus coloraciones, fué este pintor original, dejando ver á las claras que pertenecía á la época en que casi todos nuestros artistas se mantuvieron á cierta altura. Tanto su originalidad como su exótico nombre hacen presumir que fuése extranjero.

En 1640 vino con el obispo D. Juan de Palafox y Mendoza como familiar suyo, Mosén Pedro García Ferrer, que á más de haber secundado eficazmente el impulso que dió aquel prelado á los trabajos de la Catedral de Puebla, suspensos durante 19 años, debiéronsele la traza de la cúpula de dicho templo, la del altar mayor ó tabernáculo[2] y las seis grandes pinturas que adornan el principal retablo de la capilla de los Reyes.[3] Éstas representan la *Concepción* y *la Coronación de la Virgen*, dos ángeles en adoración, la *Epifanía* y

1 Véanse los apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en Puebla por D. Bernardo Olivares.

2 Destruyóse al levantar D. Manuel Tolsa el que actualmente existe.

3 Dió los dibujos de tan magnífico retablo, que por rara casualidad no ha sido destruído, el famoso escultor español Juan Martínez Montañez, autor de varios retablos de España. Según Cean Bermúdez, dicho artífice tuvo relaciones en México con Juan Bautista Tapia que de aquí le escribía en 1637. Véanse además á este respecto, el libro 2º de la *Fundación é historia de la cindad de Puebla* por D. Mariano Veytia y la *Relación y descripción del templo real de la Puebla de los Ángeles* por D. Antonio Tamariz y Carmona.

la Adoración de los pastores en que aparece retratado el obispo Palafox. Distínguese la primera de tales pinturas por sus formas hieráticas y todas por su tímida y candorosa expresión unida á una ejecución bastante experta. Es probable que fuése lo único que García Ferrer pintara en Puebla por haber regresado á España á desempeñar los cargos de limosnero, arquitecto y maestro mayor cerca del cardenal de Toledo D. Baltasar Sandoval y Moscoso.[1]

Fué superior á los dos anteriores Fray Diego Becerra que debe colocarse al lado de los más insignes artistas que vinieron de España. Siendo seglar, estableciése en la ciudad de Puebla hacia el último tercio del siglo XVII, en cuyo convento de franciscanos profesó con ocasión de un lance novelesco que tuvo.[2] Pintó al-

1 En un artículo de D. Florencio Jardiel sobre el venerable Palafox, publicado en *La Ilustración Española y Americana* correspondiente al 22 de Noviembre de 1892, incúrrese en el error de atribuir á García Ferrer la traza total de la Catedral de Puebla, siendo así que pertenece á Juan Gómez de Mora, habiéndose limitado García Ferrer á dar la de la cúpula. En el propio artículo se dan á conocer las partidas de su bautismo y defunción, acaecida ésta, el 19 de Octubre de 1660 y aquél el 31 de Julio de 1583. Fué sacerdote y había nacido en Alcorisa, villa del Bajo Aragón donde murió y fueron depositados sus restos.

2 Cuéntase de él que era mozo tan calavera y pendenciero como hábil artista, y que solicitado para que pintase los cuadros de la vida de San Francisco en el convento de éste santo, pidió una fuerte suma por ellos, á que no quiso acceder el superior de la comunidad; el cual, díjole á Becerra que pintara por precio moderado lo que podría ser que alguna vez hiciera gratuitamente. Rióse el pintor al oir esto y se despidió sin que hubiese ningún arreglo. Pasaron los años y como continuase en su disipada vida, tuvo una pendencia por causa de amor, en que su adversario quedó muerto; y huyendo de la justicia, refugióse en el

gunos pasajes de la vida de San Francisco de Asís para su mismo convento, y otras comunidades poseyeron también cuadros suyos que desgraciadamente se han perdido. Sólo quedan de él en dos galerías privadas dos notabilísimos lienzos de *San Francisco en el desierto* el uno, y el otro de *San Francisco moribundo y acompañado de ángeles*[1] que denuncian un estilo varonil, resuelto, grandioso, noblemente realista y de un cierto dejo mundano. Hasta hace poco aun podía admirarse en el cubo de la escalera del ruinoso convento de franciscanos de Puebla, el magnífico *San Francisco arrebatado en un carro de fuego* del propio Becerra, que la ignorancia y la desidia han dejado perder.[2]

De los demás pintores que en la ciudad de los Ángeles figuraron, ó no quedan obras ó son estas tan escasas que es difícil formar por ellas cabal juicio de sus autores; mas si por una parte se estudian las pocas que han escapado de la venta ó de la destrucción, y si, por otra, nos atenemos á lo poco que sobre la materia se ha escrito,[3] habrá que convenir en que fueron artistas menos que medianos; fallo de que apenas quedan exceptuados José del Castillo, Miguel de Mendoza, Joaquín

mismo convento de franciscanos, donde cambió de vida, profesó é hizo las pinturas antes solicitadas, cumpliéndose lo que le había sido predicho por el fraile.

1 El primero se halla en la galería de D. Luis Bello en Puebla, y el segundo en la de D. Antonio Gutiérrez Victory de México.

2 Habiendo estado el que esto escribe el año de 1892 en el referido lugar, el capellán encargado del templo de San Francisco díjole, que el cuadro había sido vendido recientemente por su antecesor.

3 *Apuntes artísticos sobre la historia de la pintura en Puebla* por D. Bernardo Olivares. México, 1874.

Magón y Miguel Jerónimo Zendejas. En cuanto á José Luis Rodríguez Alconedo, sin vacilación puede decirse que fué artista muy aventajado.

Para el convento de franciscanos ejecutó José del Castillo en 1692, la colección de cuadros de la vida del santo de Asís, que si algo amanerados, fueron de factura fácil y de aspecto religioso. Ignórase su paradero.

Existe íntegra y en buen estado de conservación en la iglesia de la Luz, la *Vida de la Virgen*, obra de D. Miguel de Mendoza,[1] la cual muestra que su autor trataba de seguir las huellas de Villalpando, por el colorido que emplea y la manera de buscar el claroscuro. No fué grande su originalidad aunque sí el esmero para concluir sus obras. Fué indio noble cacique y por ello concediósele el tratamiento de *don* de que hacía gala por ser distinción honorífica en su época, principios del pasado siglo.

Mucha aceptación tuvo en la suya Joaquín Magón, que pintó bastante, y á quien pertenecen los grandes lienzos del *Cenáculo*, el *Lavatorio* y el *Patrocinio de la Virgen* de la sacristía de laCatedral de Puebla.[2] Obra suya fué también la colección de cuadros de la *Pasión de Cristo* del convento de carmelitas, muy celebrados por su imponente aspecto, y los del santuario de Oco-

1 En la sacristía del mismo templo de Puebla hay una *Cena* que parece del propio pincel que los cuadros de la *Vida de la Virgen*.

2 En el artículo relativo á la Catedral de Puebla del *Diccionario Universal de Historia y Geografía*, se asienta que tales cuadros fueron del poblano Luis Berrueco.

tlán en Tlaxcala que representan el mismo asunto.[1] Su estilo guarda cierta analogía con el de Alcíbar.

Sin embargo de no haber estado en posesión de todos los recursos técnicos de su arte, D. Miguel Jerónimo Zendejas, que murió en 1816 á la avanzada edad de 92 años, pintaba con un no sé qué de atractivo que explica porqué fuesen bastante estimadas sus obras; con todo, abundan las malas que llevan su firma, y es que algunos pintores de inferior mérito la solicitaban para prestigiar sus trabajos, sin que de ello hiciera él escrúpulo. De lo mejor que dejó es el *Cristo en oración* que se venera en el Sagrario de Puebla, pintado según se refiere, la antevíspera de su muerte, y á cuyo semblante dió expresión conmovedora; y la colección de cuadros de la *Vida de la Virgen* que se hallan en la parroquia de Acatzingo.

Con un artista á par que soldado que militó bajo el mando de Morelos por la noble causa que éste defendiera, terminamos la serie de los pintores principales que florecieron desde los días de la conquista hasta los de las guerras de la Independencia.[2] El poblano D. Jo-

1 Dichos cuadros de una tonalidad rojiza muy desagradable, pasan á la categoría de malos.

2 Hé aquí los nombres de los pintores de quienes hemos podido tener noticia: Acuña (Cosme), Aguilera (Juan), Aguirre (Andrés Ginés), Alcalá, Alcíbar (José), Altamirano, Alvarado, Angulo (Nicolás), Arellano (Antonio F.), Arellano (José), Arenas (Bernardino), Arnaez (Ventura), Arriaga, Arrieta (Agustín), Arriola, Arteaga (Sebastián), Ballejo, Barba (Alonso), Barba Figueroa (Laurentino), Becerra (Fr. Diego), Becerra (Nicolás), Bedolla, Berrueco (Luis), Berrueco (Nicolás), Borgraf (Diego), Bravo (Nicolás), Bustos (José), Cabrera (Miguel), Calderón (Diego), Carcanio (Manuel), Cárdenas Salazar (Salvador), Carnero (Juan), Carnero (J. Rodrigo), Caro (Manuel), Caro (Mariano), Ca-

sé Luis Rodríguez Alconedo, que tal es el nombre del artista á que nos referimos, fué no sólo notable pintor, sino cincelador y botánico distinguido. Durante el des-

rranza (Miguel), Casanova, Castillo (José), Castro (José Antonio), Cifuentes (Rodrigo), Concha (Andrés), Conrado (Gaspar), Conrado (Tomás), Contreras (Reducindo), Correa (Juan), Correa (Miguel), Chacón (Pedro), Delgado (Antonio), Delgado (Manuel), Echave (Baltasar), Echave (Baltasar, hijo), Echave (Manuel), Enríquez (Nicolás), Espinosa (Miguel), Farfán de los Godos (José), Fuen Labrada (Nicolás), Gante (Sebastián), García (Manuel), Gómez (Antonio), Gómez (Mateo), Gómez Valencia (Francisco), Guiol (Ventura José), Gutiérrez (Rafael), Gutiérrez (Roberto José), Hernández (J. María), Herrera (Alonso), Herrera (Juan), Herrera (Fr. Miguel), Huerto (Mariano), Huerto (Salvador), Ibáñez (Juan Manuel), Ibarra (José), Illescas (Juan), Islas (Andrés), Juárez (José), Juárez (Luis), Lara (Gregorio), Lara (José), Loballo, León (Francisco), López (Andrés), López (Carlos Clemente), López (Cristóbal), López Calderón (Pedro), López Dávalos (Sebastián), López Guerrero (Manuel), Lobato, Luna (M.), Magón (Joaquín), Maldonado (Alejo), el P. Manuel, Martínez (Francisco), Mendoza (Miguel), Mirabat (José), Miranda, Morales (Francisco), Morlete Ruiz (Patricio), Mota (José), Ordóñez (Juan), Ordóñez (Julián), Orellana (Manuel), Osorio (Manuel), Padilla (Antonio), Paez (José), Pardo (José), Peralta (Javier), Pereyns (Simón), Pérez (Diego), Pérez (Pascual), Pérez de la Cerna, Perulero, Piedra (Pedro), Piña (Rafael), Plata (Francisco), Polo (Bernardino), Polo (Diego), Quintana (Pedro), Ramírez (Pedro), Ramírez (Francisco), Rioja (Pedro), Rodríguez (Antonio), Rodríguez (Mariano), Rodríguez (Juan), Rodríguez Alconedo (José Luis), Rodríguez Juárez (Juan), Rodríguez Juárez (Nicolás), Rua (Juan), Saenz (Juan), Salguero (Juan), Sánchez (Antonio), Sánchez (Ignacio), Sánchez Salmerón (Justo), Sandoval (Pedro), Santander (Antonio), Santiesteva, Serna, Sol (Pedro), Talavera (Cristóbal), Talavera (Pablo), Tinoco (Juan), Torres Torijano (Antonio), Valderrama (José), Valera (Luis), Vallejo (Francisco Antonio), Vázquez (Alonso), Vázquez (José M.), Vázquez (Mariano), Vega (José Joaquín), Villafañe, Villalobos, Villalpando (Carlos), Villalpando (Cristóbal), Villasana (Alonso), Villavisencio, Villegas (José), Xicotencatl, Ximeno (Rafael). Yáñez (Juan Manuel), Zárate (Alonso), Zalazar, Zendejas (Lorenzo), Zendejas (Miguel Jerónimo), Zumaya (Francisco).

tierro que sufrió en España por haberse mezclado ya en los primeros movimientos insurreccionales de 1808,[1] debió de haber adquirido los conocimientos de la pintura al pastel (que fué la que cultivó con bastante perfección), tanto porque los maestros de aquí no dieron sino insignificantes muestras de ella, cuanto por las analogías que tienen sus cuadros con el estilo del español Goya. Existen dos ejemplares de éstos en la principal iglesia de su ciudad natal, que son dos imágenes de la Virgen;[2] y en la Academia de la misma ciudad pueden verse dos arrogantes retratos, el propio suyo y el de una dama española.[3]

Ciñéronse nuestros pintores al género religioso y al de retratros, así como se habían limitado en el procedimiento á usar el del óleo, el temple, el pastel y la acuarela; que ni el medio en que se movieron, no del todo propicio al arte, ni el desarrollo que por lo mismo pudieron dar á la pintura, les permitió agotar todos los géneros y procedimientos de ella. Por excepción figuran en el décimoséptimo siglo dos paisajistas, Daza y Angulo, cuya memoria hanos transmitido Sigüenza y Góngora, pero cuyos cuadros no han llegado hasta nosotros;[4] por excepción también hiciéronse pinturas no religiosas, si bien relacionadas con el culto[5] y

1 Cinceló la corona para el príncipe de la Casa de Borbón que había de reinar en la colonia hecha nación independiente.

2 Se hallan en la sacristía de dicho templo.

3 Concedióle á Alconedo la Academia de S. Carlos el título de académico de mérito; y se dice que él fué el introductor de la violeta en México á su vuelta de Europa.

4 *Triunfo Parthémico.*

5 De esta clase fueron las pinturas alegóricas que se ejecutaban para las exequias de los reyes españoles y que eran colocadas en los túmulos

algunas vistas de calles, plazas é interiores de templos,[1] pues lo común fué que de no ser asuntos religiosos nuestros artistas sólo pintaran retratos.

Lo más importante que en este género queda, es la doble colección de efigies de los virreyes y gobernantes que tuvo la Nueva España, del Museo y Palacio Municipal y las dos de sus arzobispos, que se hallan en poder del Cabildo metropolitano.[2] La mayor parte de tales retratos no tienen la firma de sus autores y bien pudiera ser que algunos, en particular los primeros, hubiesen sido pintados en España, aunque tampoco hay razón para negar que pudieran ser debidos al pincel de

que con tal motivo se erigían en la capital del Virreinato; así como las de algunos templos, verbigracia, las del Santuario de los Remedios, que representaban *La aparición de la Virgen á los conquistadores después de la Noche Triste, Cortés derribando los ídolos del teocalli mayor, la traslación de la imagen de los Remedios á México*, etc. Á este mismo género pertenecen el *bautismo de Magiscatzin* de S. Francisco de Tlaxcala y el *Bautismo de Cuauhtemoc*, el *Castigo de los franciscanos á Cortés* y *la primera misa de Fray Bartolomé de Olmedo en Tlaxcala*, que se conservan en la iglesia de Santa Cruz Acatlán de México. Las pinturas de los Remedios fueron hechas en 1595, se quitaron en 1830 y se ignora su paradero.

1 Hemos visto dos grandes cuadros con las plazas de México y de Puebla y el exterior de sus respectivas Catedrales tal como se hallaban en el siglo pasado, el primero de los cuales perteneció á la familia Escandón; dos interiores de la Catedral de México, el de la antigua iglesia de Betlemitas que está en la Academia y algunos bodegones que se hallan en ésta misma.

2 Las dos colecciones de retratos de gobernantes que comienzan con el de Hernán Cortés y terminan con el de O'Donojú son de medio cuerpo, lo mismo que una de las de los arzobispos. La otra de éstas, de cuerpo entero, que es la mejor, la tiene el Cabildo, pero relegada en la antigua capilla de la Archicofradía del Santísimo convertida hoy en bodega.

los buenos pintores que trabajaron en México durante los siglos XVI y XVII.

No fué la pintura fomentada y estimada en la colonia por sí misma, como simple manifestación deleitosa de lo bello cual sucedió en Italia y en los demás países de Europa, sino como auxiliar del culto, habiendo tenido por fin, según lo quería el pintor Pacheco, "persuadir los hombres á la piedad y llevarlos á Dios," cuando no el de perpetuar las efigies de los grandes.

El arte, natural resultado de la civilización, aparece en aquellas sociedades que han alcanzado un alto grado de cultura y es como remate y digno coronamiento de ella, pudiéndose acertadamente juzgar de la de un pueblo por sólo el estado de sus artes; pero en la Nueva España, no obstante el estado próspero de la civilización durante los tres siglos virreinales, la pintura, la más complexa de las artes, no hubiera aparecido, ni se hubiera tampoco sostenido por tan largo tiempo, á no ser por la caudalosa corriente artística de la Madre patria que desbordándose de sus propios límites en los días del Renacimiento, llegó hasta la más predilecta de sus colonias, donde pudo tomar curso favorable merced á la buena disposición que para el arte mostraron naturales y criollos y á las exigencias del culto religioso.

Sin desconocer la originalidad que tuvieron los pintores de la escuela mexicana, no cabe negar que siguieron más ó menos de cerca las huellas de algunos grandes maestros de la Península, y que cuando las escuelas españolas estaban en su apogeo, la nuestra se levantó á su mayor altura y decayó cuando aquéllas declinaron. Juan de Joanes, Zurbarán y Murillo sucesiva-

mente, fueron los que más predominio ejercieron, aun cuando otros artistas también tuviesen parte en la formación del estilo de los nuestros.

Descúbrense en sus obras dos sentimientos, dos tendencias y diversos estilos, según que pertenecen al siglo décimoséptimo ó al décimoctavo. Son los maestros del primero, serios, graves, fieles al estudio del natural, conocedores de los recursos del procedimiento y más que místicos, ascetas que reflejan la austeridad de la religión; al paso que los del siguiente siglo (que no se separan de los precedentes por brusca transición, sino por el intermedio de los que representan tendencias mixtas) son alegres, agraciados, apacibles, débiles á fuerza de olvidarse del modelo vivo y místicos que se complacen en los esplendores y alegrías del cielo. Común en todos fué la falta de elegancia en el grado á que las escuelas europeas llegaran; mas siempre se mostraron nobles, siempre sinceros, siempre religiosos.

¿Por ventura el haber sido casi exclusivamente religiosos los asuntos que trataron, disminuirá el mérito de su total trabajo? De ningún modo, pues difícilmente podrá hallarse asunto que en interés y belleza supere á los religiosos y que sea más digno de despertar la fantasía del artista. Estrecha relación tiene la pintura religiosa con lo ultraterreno, con el problema del *más allá*, del que, sean cuales fueren las dudas que asalten la inteligencia, siquier la dejen rendida en el árido campo del escepticismo, nunca podrá prescindir del todo, porque nunca podrá prescindir en absoluto de la creencia y de la esperanza, esas dos poderosas alas que sostienen al hombre en su paso por la vida. Todo lo que con ello

se relacione, sea filosofía, literatura ó arte, tiene que atraer al ánimo é interesarle vivamente. Si á esto se añade que en las historias de los héroes del cristianismo y en particular en la de su divino Fundador superabundan las escenas tiernas, poéticas, variadas, sorprendentes, conmovedoras en sumo grado, y capaces por lo mismo de abrir vastos horizontes al sentimiento y á la fantasía, se comprenderá cuán importante es el género religioso que ocupó á nuestros pintores, que dió motivo al mayor número de las obras de los extranjeros y que proporcionó los mejores lauros con que se enorgullecen las escuelas italiana y española, holandesa y flamenca, alemana y francesa.

Para no haberse circunscrito nuestra escuela casi exclusivamente á lo religioso, necesario habría sido que hubiese contado con otros protectores á más de los que tuvo, y de esa manera al propio tiempo se habría levantado aun á mayor altura: *Da mihi Mœcenates, non deerunt, Flacce, Marones!* Empero nuestras artes ni de lejos contaron con unos Médicis ó con un Felipe IV.

De todos modos, honroso fué para aquella nación que con igual prontitud que debelaba imperios enseñaba las artes de la paz á los vencidos, el haber comunicado la bella arquitectura, la estatuaria y la pintura á su colonia, así como motivo de legítimo orgullo para ésta el no haber sido tierra estéril para tan noble enseñanza.

FIN.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06662 727 2

B P L Library
JUN 11 1898